Adriana de Teresa Ochoa
(Coordinadora)

Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea

Letras Hispánicas
eSchola
FFL
UNAM





Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea



eSchola Letras Hispánicas

Adriana de Teresa Ochoa
Coordinadora

Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea



eSchola

LETRAS HISPÁNICAS

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea fue elaborado en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN 405014: "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea".

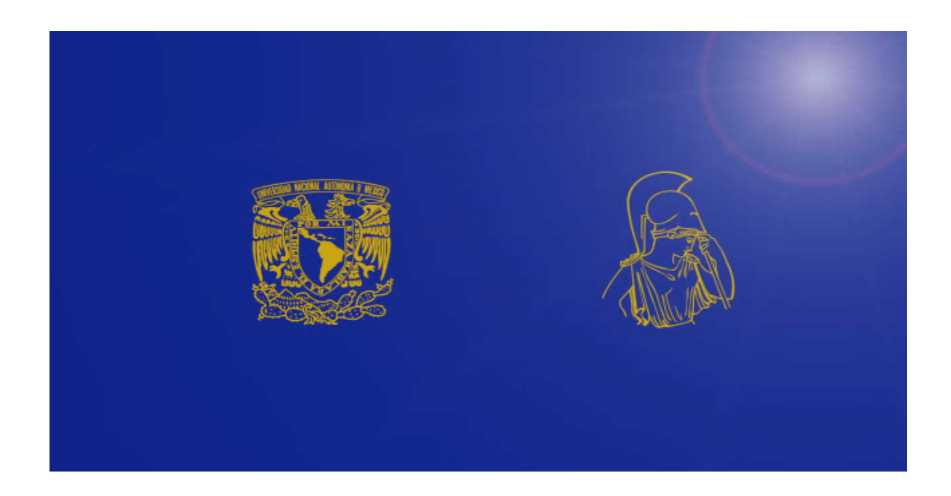
Primera edición: 2019
Junio de 2019

Avenida Universidad 3000,
Colonia Universidad Nacional Autónoma de México,
C. U., Delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-1716-9

Editado y producido en México

Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/DnJcGgrGy7c

Contenido interactivo

- **Introducción**

- **Tras las huellas del autor(a)**
  - Muerte y transfiguración del autor: una mirada a la lectura desde la teoría de los afectos
  - Muerte y deconstrucción del autor
  - Otear la comunidad desde la torre de marfil: apuntes sobre la noción de autor como constructo inmunitario
  - “No soy una mujer escritora”. Sobre las mujeres, la literatura y la teoría feminista hoy
  - Casos de autor(a): Literatura, arte e histeria en América Latina

- **De máscaras y mediaciones**
  - Pruebas de paternidad textual: la falsificación y la construcción del valor autoral
  - Máscaras provisionales: sobre traducción, autoría y construcción de figuras autorales
  - Imágenes de autor y curiosidades polifónicas: refracciones a Roland Barthes y William Carlos Williams
  - ¿Quién es la “autora” de este relato? El caso del testimonio de Rigoberta Menchú

- **El autor(a) en escena**
  - “Imágenes, huellas y reflejos” en la escritura autobiográfica de Octavio Paz
  - “Y en la *página* codo a codo somos mucho más que dos”: Banville y Black, multiplicidades autorales
  - La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral. Un acercamiento a partir de “Agua de bordes lúbricos” leído por Coral Bracho en viva voz

- **Índice**

Introducción[1]



Adriana de Teresa Ochoa

> ¿Por qué la escritura hace que sigamos la pista del escritor? ¿Por qué no podemos dejarle en paz? ¿Por qué no nos basta con los libros? […] La imagen, el rostro, la firma; […] el pedacito de ropa y el rizo. ¿Cómo es que las reliquias nos ponen tan cachondos? ¿No tenemos suficiente fe en las palabras? ¿Creemos que los restos de una vida contienen cierta verdad auxiliar?
>
> Julian Barnes, *El loro de Flaubert*

I

Como podemos reconocer en las historias literarias, la estructura y organización de los contenidos de los programas de estudio, así como en la clasificación de acervos de bibliotecas y librerías, la noción de autor constituye uno de los principios fundamentales de la institución literaria, ya que se mantiene como criterio de referencia, selección y valoración de los textos literarios.[2] Hoy en día, esta noción —encarnada en un nombre propio— caracteriza el "modo de existencia, de circulación y de funcionamiento"[3] de los textos, particularmente en las obras literarias, pues "a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto".[4] No obstante, esta función se ha ejercido de manera muy heterogénea, dinámica y flexible en los diferentes discursos, épocas y culturas.

[1] La primera parte de esta introducción es una reelaboración de un texto de mi autoría: "La función del autor en la circulación literaria", en Adriana de Teresa, coord., *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, México, Bonilla Artigas-UNAM, 2010, pp. 105-127.
[2] *Cfr*. R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, p. 142.
[3] M. Foucault "¿Qué es un autor?", p. 338.
[4] *Ibid*., p. 340.

La aparición y la configuración de la noción de autor en la tradición occidental tal como la concebimos hoy en día es un fenómeno moderno, cuyas primeras manifestaciones se remontan al Renacimiento, cuando Michel de Montaigne afirma en sus *Ensayos* mantener una relación análoga a la de un padre con su hijo,[5] o incluso de identidad plena: "Nosotros, mi libro y yo, vamos de acuerdo y con la misma marcha. En otros casos puédese elogiar la obra y criticar al obrero, por separado; en éste no: si se ataca al uno, se ataca al otro".[6]

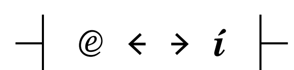
Se inicia entonces un proceso de transformación profunda, descrito por Paul Bénichou en *La coronación del escritor*, que en la Francia del siglo XVIII da lugar al surgimiento de la figura del "literato" o "*gens de lettres*", entendida como una nueva clase intelectual de carácter laico en la que participaban los sabios, los filósofos y quienes escribían para el público en general, cuyo espíritu crítico desplazó los valores eclesiásticos y religiosos imperantes desde la Edad Media a favor de una doctrina de emancipación y progreso sostenida básicamente en el poder de la razón humana. De ahí que fuera el filósofo el que se presenta como "competidor directo y sucesor confesado del teólogo", mientras que a las letras únicamente se les reconoce una utilidad moral al servicio de la renovación social. Si bien en este contexto la noción de Literatura comprendía una gama muy diversa de textos impresos: "obras de filosofía, política, de economía, historia, vulgarización científica […], a la vez que obras de ficción, novelas, teatro, poemas y aquellas que las comentan",[7] la creación de instituciones como las academias, el desarrollo del mercado editorial y el establecimiento del derecho de autor, entre otros acontecimientos, transformó radicalmente el estatus social del campo literario, que poco a poco adquirió autonomía y prestigio propio, aunado a la consagración del escritor que, a partir de entonces, detentó la autoridad espiritual que anteriormente había estado en manos del poder eclesiástico.

Como reacción contra los valores y la concepción del mundo producto del pensamiento ilustrado, a finales del siglo XVIII y principios del XIX se desarrolló una nueva sensibilidad que derivó en la mayor revolución estética, filosófica y moral de los tiempos recientes: el Romanticismo. Este

[5] "Jamás vi padre alguno que dejara de reconocer como suyo a un hijo, por tiñoso o jorobado que éste fuera. Sin dejar por ello de percatarse de sus defectos […] Igualmente veo yo mejor que nadie, que lo que aquí escribo, no son sino lucubraciones de hombre que sólo ha probado la corteza de las ciencias en su infancia, reteniendo únicamente un aspecto informe y general". M. de Montaigne, *Ensayos I*, 2006a, p. 198.

[6] M. de Montaigne, *Ensayos III*, p. 27.

[7] P. Bénichou, *La coronación del escritor*, pp. 45-46.



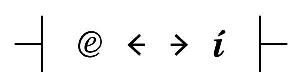
movimiento, que apareció inicialmente en Alemania y se propagó más tarde a Inglaterra y el resto de países europeos, supuso, en palabras de Isaiah Berlin, "una transformación tan radical y de tal calibre que nada ha sido igual después".[8] Dicha transformación tuvo profundas repercusiones en la forma de concebir tanto a la literatura como al escritor, de las que hoy somos herederos. Frente al valor concedido al filósofo en la Ilustración, el espiritualismo y el irracionalismo característicos del Romanticismo exaltaron los poderes de la imaginación humana, por lo que la atención se desplazó hacia el poeta, la fuerza de su fantasía y su libertad creadora. Al fundirse con la herencia ocultista y neoplatónica, así como diversas tradiciones místicas y el irracionalismo del siglo XVIII —como el de Hamann, Herder y Saint-Martin—, el genio poético se consideró un poder mágico y creador que se manifiesta en toda su plenitud en la obra de arte, lugar donde también se revelan los secretos cósmicos. En ese sentido, el Poeta (con mayúsculas) pasó a ser concebido como un ser privilegiado, el único capaz de percibir —como videncia o intuición y siempre gracias a los poderes de la imaginación— el orden que organiza secretamente al mundo en una compleja red de relaciones y correspondencias que escapa a la razón humana.

En este periodo la noción de autor adquirió matices que la separaron de la denominación genérica de "escritor" clásico, pues, como se pregunta Schlegel: "¿Cuántos autores hay realmente entre los escritores? Autor significa creador".[9] Así, a partir del Romanticismo el autor designa a quien produce una obra de creación y el nombre del autor se asocia a la originalidad como una cualidad inherente a la obra de arte.

Sin duda, es posible reconocer ecos de la consagración romántica del escritor en lo que Pierre Bourdieu ha denominado, en *Las reglas del arte*, como "fetichismo" en el campo literario,[10] el cual consiste en la creencia colectiva del poder creador del artista, que lo inviste de una "autoridad de la experiencia inefable",[11] creencia —que se mantiene intacta hoy en día— de la que se deriva el valor sagrado concedido al nombre, las palabras, las acciones y las obras del autor.

La construcción gradual de lo que Barthes denominaría después como el "imperio del Autor", alcanzó en el Romanticismo su punto culminante, y colocó en el centro de la idea que aún hoy tenemos de la literatura "su

[8] I. Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, p. 24.
[9] F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, fr. 68, p. 57.
[10] Entendido como "red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones […]" en el espacio social (P. Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 342).
[11] *Ibid.*, p. 11.



persona, sus gustos, sus pasiones",[12] así como la convicción del carácter único de sus obras, en tanto expresión del alma de su creador. Este nuevo modelo tuvo profundas repercusiones en los modos de leer y comprender las obras, pues la vida e intenciones de los artistas se convirtieron en clave hermenéutica fundamental en el método crítico desarrollado por Augustin de Sainte-Beuve, centrado en la biografía y la personalidad de los autores, que tuvo un éxito y prestigio sin precedentes.

No obstante, las primeras décadas del siglo XX introdujeron vientos de cambio, cuando el espíritu renovador de las vanguardias artísticas —especialmente el futurismo—, aunado al surgimiento de la lingüística saussuriana, hizo posible en Rusia un giro radical en la reflexión sobre la literatura. En oposición a "los envejecidos axiomas tomados de la estética, la psicología y de la historia"[13] imperantes en los círculos académicos del momento, el formalismo buscó fundar una ciencia literaria autónoma que diera cuenta de las propiedades intrínsecas de la literatura, negando que ésta pudiera reducirse a la proyección de la biografía de su autor, de la sociedad o de las teorías filosóficas o religiosas de su época. Como rechazo a la estética romántica y simbolista, los formalistas centraron su atención en los procedimientos de composición, esto es, en la dimensión técnica de la creación literaria, tal como lo indica Eichenbaum: "Ni una sola frase de la obra literaria puede ser, en sí, un «reflejo» simple de los sentimientos personales del autor, sino que es siempre construcción y juego".[14]

La difusión en Europa de la teoría formalista —después de más de treinta años de haber permanecido en la oscuridad, a causa de la censura— cuya insistencia en considerar a la literatura como un uso particular del lenguaje, y su definición en términos de sistema autónomo sin finalidad externa, tuvo profundas repercusiones en la década de los años sesenta en Francia, cuando se manifestó un evidente cambio de mentalidad provocado por la influencia cada vez mayor de la lingüística saussuriana no sólo en el ámbito de los estudios literarios sino en todas las disciplinas humanísticas y sociales, empezando por la antropología. Frente a la concepción anterior del sujeto como fuente y origen de todo significado, en el estructuralismo se produjo un desplazamiento que colocó al lenguaje —asumido como el verdadero productor del sentido— en el centro de las reflexiones

[12] R. Barthes, *El susurro del lenguaje,* p. 66.
[13] Boris Eichenbaum, en T. Todorov, ed., *Teoría de los formalistas rusos*, p. 24.
[14] *Ibid.*, 172.

y, como ha dicho Terry Eagleton, "se convirtió en paradigma y obsesión de la vida intelectual del siglo XX".[15]

En ese contexto, la aparición de "La muerte del autor" (1968), de Roland Barthes, representó un verdadero parteaguas en la reflexión teórica en torno a esta noción, pues se opuso a la idea, tan cara a la crítica biográfica, de considerar al autor como causa y explicación del texto literario. Ya en *Crítica y verdad* (1966) Barthes había expuesto los principios básicos de una nueva concepción del lenguaje y la escritura que rompía radicalmente con el sistema de principios, valores y jerarquías impuestas por la crítica erudita y anquilosada del mundo académico.

"La muerte del autor" propone a la escritura como "la destrucción de toda voz, de todo origen", como "lugar neutro" en el que se pierde toda identidad.[16] Así, para Barthes el que habla en el texto no es su autor, sino el lenguaje, impersonal y anónimo; idea deudora de la concepción del sujeto de la enunciación como mera "realidad de discurso" planteada por Benveniste en "La naturaleza de los pronombres" y "De la subjetividad en el lenguaje", donde afirma que el autor no debe considerarse en términos de unidad psíquica sino como una propiedad del lenguaje, es decir, como una persona en sentido gramatical o lingüístico, pues "sólo el lenguaje funda la realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de «ego»".[17]

Frente a la concepción del autor como propietario del sentido de su obra, representada esta última como "hija" o producto siempre dependiente de su origen, Barthes propuso la orfandad del texto, que deviene "espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original".[18] Dado que el texto está constituido por un tejido de citas que el autor, simplemente, mezcla y combina, pierde sentido la pretensión crítica de descifrar su sentido último, pues la escritura "instaura sentido sin cesar, [el cual] siempre acaba evaporándose".[19] El resultado de todo ello es un nuevo paradigma hermenéutico que marca el tránsito de un régimen interpretativo cerrado, dependiente de la intención del autor, a un orden abierto en que la presencia del lector hace posible el despliegue del plural del texto.

No obstante lo categórica que pudiera parecer la declaración del texto de 1968, años más tarde, en *El placer del texto* (1973), Barthes reconoce la imposibilidad de prescindir de la figura del autor —no como individuo

[15] T. Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria,* p. 121.
[16] R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, p. 65.
[17] E. Benveniste, *Problemas de la lingüística general,* pp. 173 y 180.
[18] Barthes, *ibid.*, p. 69.
[19] *Ibidem.*, p. 70.

empírico— sino como interlocutor imaginario: "Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido [...] Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo «murmura»)".[20]

La brecha abierta por Barthes para pensar el lugar del autor en la escritura contemporánea se vio enriquecida por "¿Qué es un autor?", de Michel Foucault, conferencia de 1969, en la que intentaba dar respuesta a algunas de las críticas de las que había sido objeto su libro *Las palabras y las cosas* (1966), a propósito de que si bien su objetivo explícito fue analizar y definir el estatuto de grandes capas discursivas más allá de "las unidades habituales del libro, de la obra y del autor",[21] parecía haber utilizado de manera un tanto ambigua los nombres de diversos autores. Rápidamente, "¿Qué es un autor?" se convirtió en un texto fundamental en la reflexión contemporánea sobre la compleja relación que el autor mantiene con el texto.

Además de señalar que la función-autor no se ejerce de manera homogénea ni constante en la historia y en las culturas, en este texto Foucault plantea que esta función se ejerce, en nuestra sociedad, desde cuatro "emplazamientos": el nombre de autor —cuyo comportamiento es singular en la medida en que siempre está puesto en relación con un conjunto de textos a los que permite clasificar, definir sus relaciones y caracterizar discursivamente—, la relación de apropiación entre autor y obra, la relación de atribución y la posición del autor en el libro.

Foucault concluye su conferencia proponiendo que el autor es "una de las especificaciones posibles de la función-sujeto" y su relación o ausencia de relación con el discurso, así como las transformaciones históricas que ha sufrido, parecen demostrar que esta noción no es indispensable, "ni mucho menos, que la función-autor permanezca constante en su forma, en su complejidad, e incluso en su existencia".[22] Finalmente, señala que el autor moderno se ha convertido en una figura del texto que, desde el siglo XVIII, ha operado como una categoría hermenéutica que limita y controla "la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción",[23] y anticipa que los cambios sociales, que desde su perspectiva apuntan hacia la desaparición de la función-autor,

[20] R. Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural,* p. 46.
[21] M. Foucault, "¿Qué es un autor?", p. 331.
[22] *Ibid.*, p. 350.
[23] *Ibidem*.

harán posible nuevos modos de funcionamiento de la ficción y "sus textos polisémicos" pero siempre "según un sistema coactivo, que ya no será el del autor, pero que queda aun por determinar , o tal vez por experimentar".[24]

Efectivamente, a cincuenta años de distancia del texto de Foucault es posible constatar la profunda transformación que ha significado el desarrollo de nuevas tecnologías, las cuales han creado formas inéditas de producción, circulación y apropiación de lo escrito, pues en palabras de Roger Chartier: "el lector de la era electrónica puede construir a su placer conjuntos textuales originales cuya existencia, organización e incluso apariencia sólo dependen de él. Pero, además, puede en todo momento intervenir en los textos, modificarlos, reescribirlos, hacerlos suyos".[25] En este contexto, nociones como la de autor quedan en entredicho o, por lo menos, dan lugar a nuevas acepciones y modalidades de interacción. Sin duda la diversificación de las prácticas de escritura y lectura en el ciberespacio plantea nuevas interrogantes a las que todavía no podemos responder. Y sin embargo, la cuestión del autor en la literatura no es, ni con mucho, un asunto concluido, pues lejos de haber desaparecido, el autor sigue concentrando —y ejerciendo— un enorme poder simbólico en el universo de creencia que Bourdieu define como juego o *illusio* propio del campo cultural contemporáneo. El escritor consagrado, y el fetiche de su nombre, mantienen un poder mágico que circula como "moneda fiduciaria en el interior de la red de relaciones de intercambio a través del cual se produce y circula a la vez".[26]

La cultura contemporánea —esa "sociedad del espectáculo" de la que habla Guy Debord—, no ha hecho sino profundizar esta tendencia, ya que los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías han reforzado la relación directa y necesaria entre la personalidad del artista y su obra, resucitando así, con todos sus ímpetus, el mito que rodea a esta figura,[27] al grado de que su nombre, su imagen, sus objetos personales y textos privados se han convertido en fetiches.

De ahí que las últimas décadas, las vetas abiertas por Barthes, Foucault, Derrida y Bourdieu, principalmente, para comprender la dinámica que se establece entre el nombre de autor —entendido como origen y garantía de un conjunto coherente de textos— y las prácticas que rigen la producción, circulación y apropiación textual, han fructificado en un vigoroso trabajo teórico, de investigación y crítica, a partir de la articulación

[24] *Ibid.,* p. 351.
[25] R. Chartier, "Del códice a la pantalla", p. 26.
[26] P. Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 341.
[27] P. Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, p. 178.

de una perspectiva sociológica y el análisis del discurso, que analiza el proceso de *vedettización* que ha sufrido esta figura y sus implicaciones. Asimismo, ha permitido identificar algunas estrategias formales, así como los procedimientos discursivos mediante los cuales el escritor construye y proyecta —tanto al interior del texto como en los discursos que circulan fuera de éste en entrevistas, publicidad editorial, crítica, etc.— una *imagen de autor*, esto es, una figura imaginaria distinta de la persona civil o biográfica a la que "se atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y una corporalidad auxiliada por la fotografía, sus apariciones en televisión, etc.",[28] que contribuye a posicionar al escritor en el campo literario, modelar la relación personal del lector con el texto y construir la sensibilidad de una época.

Este desdoblamiento de la figura del autor en un conjunto de imágenes o presentaciones de sí que —en conjunción solidaria con su poética— un escritor despliega a través de su obra, su discurso y conductas públicas (recepción de premios, conversaciones, entrevistas, etc.), dan lugar a la creación de un personaje casi en el sentido teatral del término. De ahí que José-Luis Diaz se refiera a la existencia de una "escenografía autoral" que sirve de marco para el despliegue de las representaciones estereotipadas o modelos acuñados por la tradición que los escritores se apropian y transforman, cuyas características se refuerzan, complementan o matizan con las intervenciones discursivas de terceros.

II

El presente libro fue producto de las reflexiones colectivas y discusiones que se llevaron a cabo en el Seminario permanente de teoría y crítica literarias de la Facultad de Filosofía y Letras, con el propósito de explorar teóricamente una noción tan compleja como la autoría, ligada indisolublemente a conceptos como la identidad, el sujeto o la interpretación, así como reflexionar críticamente en torno a algunas modalidades en que se ejerce hoy en día: desde el papel que desempeña en la construcción del prestigio y legitimidad de una obra, su incidencia en la recepción y la circulación de los textos, así como su cristalización en un *ethos*, postura o imagen autoral en prácticas tan diversas como el plagio, la traducción, la crítica o el testimonio, entre otras posibilidades. Algunos avances de esta investigación

[28] Ruth Amossy, "La doble naturaleza de la imagen de autor", p. 68.

se presentaron en el Coloquio “Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea”, que se realizó en la Facultad de Filosofía y Letras del 28 al 30 de octubre de 2015, producto del proyecto PAPIIT del mismo nombre. Las ponencias presentadas en esa ocasión constituyeron el germen de los artículos que integran este libro y que han sido organizados en tres secciones.

La primera sección se intitula “En busca del autor(a)”, y en ella se reúnen textos teóricos que exploran algunas implicaciones problemáticas en relación con la autoría, y la apertura de diversas rutas para pensar en esta figura, ya sea tomando como punto de partida la noción fundadora de “la muerte del autor” y sus consecuencias, como serían tanto el nacimiento como la muerte de un cierto tipo de lector; la exploración de la metáfora de la “torre de marfil” como representación por excelencia de la autoría decimonónica y contemporánea; la desaparición del tema de la autoría femenina de la agenda teórica feminista y la propuesta de la categoría “Caso de autor(a)”, en relación con algunas escritoras y artistas latinoamericanas de las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX. Los textos que integran esta sección son los siguientes:

“Muerte y transfiguración del autor: una mirada a la lectura desde la teoría de los afectos”, de Luz Aurora Pimentel, desarrolla una reflexión en torno la noción crítica de ‘la muerte del autor’ y sus secuelas. Dividido en tres secciones, el trabajo explora, en la primera, el papel que jugaron dos artículos seminales provenientes de la escuela del New Criticism, ambos de Wimsatt y Beardsley, “The Intentional Fallacy” (1946) y “The Affective Fallacy” (1949). La segunda sección está dedicada al texto que fue parteaguas en la crítica literaria, “La muerte del autor”, de Roland Barthes (1967-1968). La tercera, se ocupa de la transformación de la crítica literaria a partir de la ‘muerte del autor’ y el surgimiento del lector. Esta última sección pasa revista a los modelos de lector más representativos para desembocar en la propuesta de un nuevo modelo de lectura que Pimentel ha llamado “el lector afectado” y que pretende dar un lugar a los afectos en el proceso de la lectura, sin que se pretenda regresar a la lectura impresionista del pasado. Para ello, retoma la propuesta del propio Roland Barthes de rescatar ‘el *pathos* como fuerza de lectura’ y acude a Martha Nussbaum, con Spinoza como tela de fondo, quien considera que, desde una perspectiva cognitiva, ‘las emociones son formas de juicio evaluativo’.

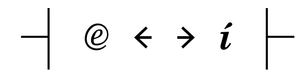
El texto “Muerte y deconstrucción del autor: Barthes / Derrida”, de Gabriela García Hubard, se concentra en la noción de “muerte” para proponer una relectura del mítico texto de Roland Barthes en diálogo con un pensador con quien —pese a lo que podría imaginarse— mantiene gran afinidad:

Jacques Derrida. Esta asociación puede parecer extraña en virtud de que si bien para el primero la muerte del autor suscita el nacimiento del lector, para el segundo, implica al mismo tiempo la muerte del lector. No obstante, García Hubard contextualiza y explica cómo podemos leer las dos propuestas teóricas instaladas en diálogo, para así explorar algunas de sus posibles consecuencias.

Como lo indica el título, en "Otear la comunidad desde la torre de marfil: apuntes sobre la noción de autor como constructo inmunitario" Aina Pérez Fontdevila toma como punto de partida la imagen de la "torre de marfil" como metáfora del concepto de *autor* decimonónico y contemporáneo, y analiza uno de los binomios que lo construyen —singularidad *vs* comunidad— a fin de apuntar algunas de las razones por las cuales la autoría puede leerse a la luz de lo que Roberto Esposito (1998 y 2002) ha descrito como dispositivos de *inmunización*. Para ello, establece un diálogo entre "La torre de marfil" construida por Forster en el texto homónimo (1939); la torre de Babel que Derrida (de)construye en "Des tours de Babel" (1985); y algunos fragmentos clásicos del *corpus* que instituye la Literatura Comparada como disciplina humanista en la contemporaneidad. Tal diálogo debería sugerir algunas connivencias —y las exclusiones que implican— entre las concepciones modernas del sujeto humano, del sujeto *autor* o *artista* y del "conjunto de ser-sujetos" en que parece consistir la "comunidad literaria" defendida por el comparatismo de la "igualdad".

El ensayo "No soy mujer escritora", de Toril Moi en traducción de Nattie Golubov, pretende responder a dos preguntas: ¿Por qué desapareció el tema de la autora de la agenda teórica feminista de la década de los años 90? ¿Por qué debemos volver a él ahora? Para ello, desarrolla un nuevo análisis de la cuestión de la mujer escritora a partir de la declaración "No soy mujer escritora". Al tratar la declaración como acto de habla para analizarla a la luz de la explicación del sexismo desarrollada por Simone de Beauvoir, se demuestra que se trata de una respuesta a un tipo particular de provocación, un intento por obligar a la mujer escritora a conformarse con alguna norma de la feminidad. También demuestra que la teoría de Beauvoir ilumina las estrategias previamente articuladas por Virginia Woolf en *Una habitación propia*, para finalmente preguntar por qué todavía necesitamos que las mujeres escriban.

Finalmente, en "Casos de autor(a): Literatura, arte e histeria en América Latina" Eleonora Cróquer explora la relación entre literatura, arte e histeria, tal como se presenta a la luz de la categoría elaborada en sus trabajos anteriores: "Caso de autor(a)", entendida como construcción cultural de vida-obra comunicantes que se verifica como rasgo de excepción



respecto de algunas escritoras y artistas latinoamericanas de entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX, así como del texto atípico y difícil en el que se continúan. Las "autor(as)" a las que se refiere este trabajo, exceptuadas de la historia cultural en la que sin embargo ocupan un lugar de "privilegio", constituyen el *corpus* de su aproximación; y a partir de ellas, lleva a cabo una reflexión en torno a la singularidad del lugar autorial que encarnan.

La segunda sección del libro —"De máscaras y mediaciones"— está conformado por una serie de artículos que exploran la presencia simultánea de dos voces autorales —no siempre perceptibles de manera evidente, ya sea voluntaria o involuntariamente— en géneros tan diversos como la falsificación, la traducción, la crítica y el testimonio. Los textos que lo integran son los siguientes:

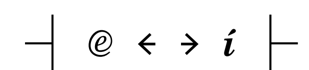
"Pruebas de paternidad textual: la falsificación literaria y la construcción del valor autoral", de Ana Elena González Treviño, analiza el modelo de paternidad y linaje que resulta determinante para la valoración de una obra literaria en el ámbito de los estudios de atribución autoral. La construcción fraudulenta del *ethos* autoral juega con dicha valoración busca explotar esta práctica. La falsificación es la denuncia de una usurpación autoral, y casi siempre procede de una autoridad crítica que discierne entre el original y la copia. Traficar con obras literarias falsas es aprovechar la capacidad de la literatura para crear ficciones y aplicarla a las economías mediante las cuales circulan los textos. Son transgresivas en tanto que desbordan el marco ficticio al ámbito de la realidad, y sin embargo, son esenciales para posibilitar el culto al "verdadero" genio literario, en tanto que le sirven de fondo y de contraste. Este artículo presenta un muestrario de falsificaciones a lo largo de la historia (pseudoepigrafía, apócrifos, plagios, entre otros), así como dos casos: el de William Henry Ireland y el de Double Falsehood.

En "Máscaras provisionales: sobre traducción, autoría y construcción de figuras autoriales", Julia Constantino recurre al marco de los Estudios sobre la Traducción, sobre todo a planteamientos de Itamar Even-Zohar, Maria Tymoczko y Lawrence Venuti, para abordar el tema de la traducción como una representación y un metatexto, lo que problematiza aún más la discusión sobre las figuras autorales. La traducción se presenta como una adición medular a las relaciones entre texto y autoría al constituir un cimiento para la construcción de la figura autoral realizado por la función traductora y por el sujeto empírico que lleva a cabo la traducción. Pensar en la obra y en la figura autoral debería requerir pensar en las manifestaciones locales, y con ubicaciones espaciales y temporales específicas,

de estas instancias a través de la traducción, fenómeno intertextual como toda obra misma, que devela la fragmentación y multiplicación del cuerpo textual y la imagen autoral, lo cual conduce al reconocimiento de heterogeneidades e incluso coautorías. Como concluye el artículo: “Poner la mirada en la traducción es un recordatorio de que el conocimiento, los textos y las figuras autoriales, son colectivos, se construyen en comunidad, como parte y resultado de una serie de sistemas que entran en contacto y siempre están en movimiento y transformación, donde podemos cuestionar la idea de cualquier tipo de sujeto como dueño del significado, para pasar a modalidades colectivas, fragmentarias, temporales, provisionales, performativas y plurales de construcción de textos, textualidades y figuras autorales”.

“Imágenes de autor y curiosidades polifónicas: refracciones a Roland Barthes y William Carlos Williams”, de Irene Artigas, se despliega en torno a la noción de “imagen de autor” entendiéndola como una configuración y reconfiguración continuas. El ensayo se aproxima, por un lado, a *La cámara lúcida* de Roland Barthes y a las diferentes interpretaciones que han provocado su selección de fotografías y sus “comentarios” a las mismas. Por otro lado, considera algunas traducciones que hizo el poeta estadounidense William Carlos Williams de poemas en español y a la manera en que esta labor ha sido recientemente recuperada y re-construida. La idea es pensar estos textos en términos de polifonías y analizar qué le ocurre a la función de autor en ellos cuando se ve refractada por las voces de terceros que, *a posteriori*, interactúan y constituyen la memoria colectiva que llamamos historia cultural y literaria.

Mónica Quijano, en “¿Quién es la «autora» de este relato? El caso del testimonio de Rigoberta Menchú”, propone una revisión de la problemática de la figura autoral en el testimonio, tomando como ejemplo el libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), publicado bajo la ‘autoría’ de la antropóloga Elizabeth Burgos-Debray, quien recogió el testimonio de Menchú —activista social maya-quiché, que en el momento de su encuentro con Burgos tenía 23 años. Este libro impulsó un uso particular del género testimonial en América Latina, en el cual se rescata la voz de los grupos subalternos en oposición a la producción de la cultura letrada, cuyo acceso había sido el privilegio de las élites intelectuales a lo largo del tiempo. Asimismo, en el campo de los estudios literarios, el libro abrió el camino para una discusión sobre el estatuto particular del género en su relación con la figura autoral: ¿cuál es la función del intelectual que recoge y edita el testimonio?, ¿hasta qué punto se trata de una ‘colaboración’?, ¿qué implicaciones éticas y políticas conlleva esta figura?



Los artículos que integran la tercera sección del libro —“El autor(a) en escena”— se centran en las estrategias y mecanismos de los que se vale la figura autoral para desplegar ante el público un conjunto de representaciones de sí mismo que lo posicionan de cierta manera en el campo literario y contribuyen a crear uno o más personajes de autor, en el sentido teatral del término, el cual tiene diversos efectos de sentido en la obra. En estos procesos intervienen los textos autobiográficos, la construcción de una identidad autoral múltiple, o bien la voz autoral en el performance de la propia obra.

En “Imágenes, huellas y reflejos en la escritura autobiográfica de Octavio Paz”, Adriana de Teresa analiza dos poemas y algunos fragmentos autobiográficos presentes en los prólogos a las *Obras completas* del poeta mexicano para identificar las representaciones de sí que hace a la luz de lo que José-Luis Diaz ha denominado “escenografías autorales”, a través de las cuales el autor atribuye una lógica y un sentido a las experiencias personales consignadas en sus textos autobiográficos, integrándolas en un relato coherente que le permite reforzar las principales líneas de su visión poética, al mismo tiempo que recrea su imagen pública y brinda las bases para la construcción de su propio mito.

En el artículo “Y en la *página* codo a codo somos mucho más que dos”: Banville y Black, multiplicidades autorales”, Aurora Piñeiro se aproxima a la(s) obra(s) de John Banville y Benjamin Black a partir de las nociones de “imagen de autor” y “postura de autor” formuladas, entre otros críticos, por Jérôme Meizoz. En el caso Banville/ Black, el juego de las multiplicidades autorales forma parte de la construcción (deliberada) de una postura de autor que favorece el escape del *autoritas*, la concreción del tema de la alteridad dentro y fuera de la escritura, la encarnación del motivo del gemelo oscuro y la realización de la fantasía (infantil) de contar historias. El análisis propuesto implica una reflexión sobre la comunicación literaria en un sentido amplio y encuentra su momento más transgresor en la desestabilización de la frontera entre lo intra y lo extratextual.

Finalmente, Susana González Aktories en “Coral Bracho de viva voz: *huellas de luz* en la lectura poética de «Agua de bordes lúbricos» y relaciones con la figura autoral” parte de la inquietud de explorar cómo la dimensión sonora de la voz autoral influye en el acercamiento analítico a la poesía. Para ello, toma como caso de estudio uno de los poemas más reconocidos de la escritora mexicana Coral Bracho, abordándolo primero en su dimensión escrita y enmarcándolo dentro de una poética que la crítica ha identificado como parte del estilo propio de la poeta. Posteriormente incursiona en la experiencia de escucha del poema en voz de su autora,

iniciando con una de las grabaciones editadas por la emblemática colección Voz Viva de México de la UNAM (2010), misma que es contrastada con otros registros videograbados de sus lecturas en diversos festivales (Argentina, 1997; Londres, 2005; Nueva York, 2007; Nueva Jersey, 2008; Hong Kong, 2009). Esto, por una parte, permite reconocer cómo voz y caracterización construyen un *performance* que revela mucho acerca de la figura autoral. Por otra parte, ayuda a identificar los patrones sonoros y gestuales empleados por la autora, que pudieran ya sea estar cifrados en el texto, o bien desviarse de su puesta en página. El recorrido analítico busca esclarecer en qué medida las intenciones del poema cobran un sentido diferente en las versiones leídas en voz alta, algo que se desprende de su materialidad escrita, haciendo más transparente y fluida una construcción estilística propia de Bracho, que a menudo ha sido considerada como compleja. El ensayo concluye con reflexiones que invitan a ponderar, a través de los registros, la importancia que la materialidad sonora tiene para la literatura, tanto con fines de una valoración autoral como para la del texto impreso. Subraya la necesidad de la crítica de tomar estos materiales como algo más que simples registros documentales, para desarrollar metodologías y circunstancias de archivo acordes, sobre todo, en el marco de las literaturas hispanoamericanas, donde todavía hay mucho trabajo que realizar.

Bibliografía consultada

AMOSSY, Ruth, "La doble naturaleza de la imagen de autor", en Juan Zapata, comp., trad. e intro., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987a.

————————, *El placer del texto y Lección inaugural.* Trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán, México, Siglo XXI, 1987b [7ªed. en español].

————————, *Crítica y verdad.* Trad. José Bianco. México, Siglo XXI, 1987c [9ªed. en español].

BÉNICHOU, Paul, *La coronación del escritor (1750-1830).* Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, FCE, 1981.

BENVENISTE, Émile, *Problemas de la lingüística general I.* Trad. Juan Almela. México, Siglo XXI, 1997 [19° ed. en español].

BERLIN, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*. Edición de Henry Hardy y traducción de Silvina Marí. Madrid, Taurus, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2002 [3ª edición].

CHARTIER, Roger, "Del códice a la pantalla", en Adriana de Teresa, coord., *Circulaciones: trayectorias del texto literario.* Bonilla Artigas-UNAM, México, 2009.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Honoré Champion, 2007.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México, FCE, 1988.

FOUCAULT, Michel, "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós ICE/U.A.B., 1996.

MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos I*. Trad. Almudena Montojo. Madrid, Cátedra, 2006a [5ªed.].

———, *Ensayos III*. Trad. Almudena Montojo. Madrid, Cátedra 2006b [5ªed.].

SCHLEGEL, Friedrich, *Poesía y filosofía*. Trad. Diego Sánchez Meca. Madrid, Alianza, 1994.

SIBILIA, Paula, *La intimidad como espectáculo*. Trad. Paula Sibilia y Rodrigo Fernández Labriola. Buenos Aires, Argentina; México, FCE, 2008.

TODOROV, Tzvetan, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1991.

TRAS LAS HUELLAS DEL AUTOR(A)

Muerte y transfiguración del autor: Una mirada a la lectura desde la teoría de los afectos

@

Luz Aurora Pimentel
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A la ciencia de la literatura le cuesta trabajo reconocer el *pathos* como fuerza de lectura […] aún estamos lejos de una teoría o de una historia patética de la novela.
Roland Barthes

Las siguientes reflexiones se alejan de toda pretensión de cientificidad, y desde luego, de toda aspiración a una objetividad que será siempre imposible; son, más bien, *rapsódicas*; es decir, inmersas en una vocación narrativa fragmentaria, episódica: relatos zurcidos, llenos de parches, incompletos, como el ideal proustiano. Se trata, en efecto, de la narración del gran *autoricidio* del siglo XX.[1] Al hacer este relato me he inspirado e identificado con ese gran autor, *malgré lui*, que es Roland Barthes, cuya trayectoria ejemplar y emblemática va del rigor del semiólogo, con su acucioso análisis estructural del relato (1966) que extiende sus metódicas ramas distribucionales e integrativas —tan reminiscentes de las arborescencias lógico-taxonómicas del árbol de Porfirio (*arbor porphyriana)*—, pasando

[1] Tomo el neologismo perspicaz de Seán Burke, en su libro *Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*.

luego por el estallido revolucionario de "La muerte del autor" (1968, pero y ¿1967?), seguido de una desafiante "irresponsabilidad metodológica" —como él mismo lo dijo en su libro *S/Z* de 1970—, para terminar, sorprendentemente, con una auténtica declaración de amor, un deseo confeso de *identificación* con el autor, encarnado en las figuras de Tolstói y Marcel Proust, en la conferencia que dictó en 1978 en el College de France, una conferencia magistral significativamente intitulada "Longtemps je me suis couché de bonne heure".[2]

En resonancia y consonancia con el título de este trabajo, quisiera invocar el poema sinfónico de Richard Strauss, de manera lúdica, como hilo conductor de este relato-reflexión. Sé muy bien, sin embargo, que el *autoricidio* en cuestión nada tiene que ver con la poética muerte del artista en Strauss. Aun así, tejamos… Será una narración en tres tiempos: agonía, muerte y transfiguración del autor.

Primer tiempo: agonía

Se piensa que la muerte del autor data del artículo homónimo de Roland Barthes, publicado, ostensiblemente, en 1968, aunque escrito y publicado en inglés en 1967, en el número 5-6 de la revista *Aspen*. Pero en 1968 Barthes lanza su ensayo en francés casi como un manifiesto, como un acto revolucionario que pudiera sumarse a otros de ese año emblemático. ¿Se trataría, tal vez, de un *panfleto* autoricida?

El autor, sin embargo, languidecía ya desde los trabajos del formalismo ruso y entró en franca agonía a partir del New Criticism; es decir, una agonía que dura más de cuarenta años, entre los años veinte y finales de los años sesenta. De entre los muchos trabajos destacados de los New Critics, quisiera subrayar, de manera especial, el célebre artículo de Wimsatt y Beardsley, "The Intentional Fallacy", de 1946.[3] Contra la pretensión romántica de la "crítica constructiva" de un Goethe que buscaba responder a la pregunta por la intención del autor y por el relativo éxito o fracaso de tal intención, los nuevos críticos proponen una "ciencia de evaluación objetiva". "La intención del autor —afirman Wimsatt y Beardsley— ni está disponible ni es deseable como regla para juzgar el éxito de una obra de arte literaria".[4] Habría que resaltar varios presupuestos en este enuncia-

[2] Publicada, póstumamente, en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (1984).
[3] W. K. Wimsatt Jr. y M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy".
[4] *Ibid.*, p. 468. A menos que se indique lo contrario, la traducción de los textos críticos es mía.

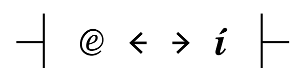
do. Por una parte, al negar el papel preponderante a la intención del autor, lo que se resalta es la función de la crítica literaria como *juicio* para dar cuenta del éxito y del *valor* de la obra literaria. En esta crítica, el centro de atención se desplaza de la *intención* del autor a la obra, al texto en sí, como un objeto público, producto del lenguaje, y que constituye un "sistema de normas" que "se abstrae de cada experiencia individual" (Wellek). De tal suerte que si bien todavía puede decirse que "el significado del poema es personal", lo personal no es otra cosa que una abstracción de la experiencia individual, manifiesta en el texto verbal que sólo puede analizarse a partir de la "evidencia y el contexto internos". "Incluso un poema lírico breve es *dramático*; es la respuesta del que habla [*speaker*] [...] a una situación dada. Habría que atribuir los pensamientos y actitudes del poema, de manera inmediata, a la voz dramática, y si hubiera que atribuirlos al autor, solamente sería como *inferencia biográfica*".[5]

Es interesante hacer notar que el vaciamiento autoral desemboca en la construcción de un sujeto intermediario —el "yo" lírico o dramático— que, fungiendo como personaje, permite hacer un deslinde entre el autor y la voz que nos interpela en un poema. Es por ello que el poema deja de ser propiedad del autor para "pertenecer al público"; "la obra —entonces— se compara o se evalúa con algo fuera del autor (*measured against something outside the author)*". Y ¿qué es ese "algo" separado de la intención del autor sino la "objetividad" del análisis "intrínseco"? El poema ha de *evaluarse*, entonces, a partir de la "evidencia" que nos proporciona el texto, sin acudir a materiales de naturaleza extra-textual o extrínsecos. Se crea así una dicotomía entre el material literario *intrínseco* —la obra de arte verbal en sí— y el *extrínseco* —material biográfico, histórico, etcétera.

La dicotomía intrínseco/extrínseco da pie a otra. Indagar sobre si la intención del autor es provincia, dicen Wimsatt y Beardsley —con bastante desprecio, dicho sea de paso— de una "psicología de la composición", la cual es un constructo *ad hoc* de los autores para poder plantear una falsa dicotomía: "ciencia de la evaluación objetiva"/"psicología de la composición".

> Tal vez llegue un día en que la psicología de la composición pueda unificarse con la ciencia de la evaluación objetiva, pero por lo pronto están separadas. Qué conveniente sería si las palabras clave de la escuela intencionalista, "sinceridad", "fidelidad", "espontaneidad", "autenticidad", "veracidad", "originalidad", pudieran equivaler a términos *analíticos* tales como "integridad",

[5] *Ibid.*, p. 470. A menos que se indique lo contrario, en todos los casos el subrayado es mío.



> "relevancia", "unidad", "función"; a términos como "madurez", "sutileza", "adecuación", y otros términos axiológicos más *precisos*".[6]

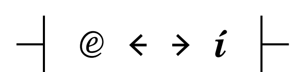
Incluso el afamado I. A. Richards, considerado como uno de los grandes fundadores del New Criticism, cae bajo la sospecha de intencionalismo: "La cuádruple distinción que hace el Sr. I. A. Richards del significado en términos de «sentido», «sentimiento», «tono» e «intención», es probablemente la aseveración más influyente del intencionalismo en los últimos quince años".[7]

A casi setenta años de esta crítica, salta a la vista la impertinencia de la dicotomía: ni lo uno ni lo otro parece tener sentido hoy en día. En aras de una "ciencia de evaluación objetiva" se *proscriben* los términos "sinceridad", "fidelidad", "espontaneidad", "autenticidad", "veracidad", "originalidad", "sentimiento", "tono" o "intención", y se *prescriben* términos *analíticos objetivos* (sic) tales como "integridad", "relevancia", "unidad" —(desde luego siempre "orgánica", término *objetivo* carísimo al New Criticism: "unidad orgánica")—, "función", "madurez", "sutileza", "adecuación", y "otros términos axiológicos más precisos". El lector, desde luego, no tiene cabida en este esquema, sólo el crítico "objetivo", capaz de darnos "*evidencia concreta"*, es decir, verbal, acudiendo únicamente al contexto *intrínseco* de la propia obra.

Si bien fue un acierto señalar la corriente intencionalista en los estudios literarios como una falacia, la consecuencia no fue poner el énfasis en la lectura sino en el crítico, de preferencia el New Critic, quien sabía de las entretelas de la objetividad de la dimensión lingüística y retórica de la obra, de su estructura inmanente, la cual ¡no cualquier lector podría desentrañar! (de hecho, había que vigilarlo cuidadosamente); de ahí la *proscripción* de toda subjetividad en la lectura, manifiesta en el artículo que le hace díptico a éste: "The Affective Fallacy", escrito también por Wimsatt y Beardsley.[8]

> La Falacia Intencional es una confusión entre el poema y sus orígenes, [...] Comienza tratando de derivar las reglas de la crítica de los efectos psicológicos del poema y termina en impresionismo y relativismo. La Falacia Afectiva es una confusión entre el poema y sus *resultados*. *La consecuencia de ambas Falacias, la Intencional y la Afectiva, es que el poema en sí, como objeto específico de un juicio crítico, tiende a desaparecer*.[9]

[6] *Ibid.*, p. 476.
[7] *Ibid.*, p. 473.
[8] W. K. Wimsatt Jr. y M. C. Beardsley, "The Affective Fallacy".
[9] *Ibid.*, p. 31.



Es notable la proliferación de "falacias" en el lenguaje teórico y crítico de la época, una suerte de obsesión por la proscripción y por la pureza supuestamente científica y objetiva de este proyecto de "ciencia de evaluación objetiva". Quisiera insistir en el hecho de que, para el New Criticism, la teoría y la crítica literarias no son nunca *descriptivas* sino *evaluativas*; los criterios de evaluación son rigurosamente sometidos a la definición de "objetividad" que el "sistema de normas" permite, el cual, naturalmente, excluye ambos polos, tanto el del autor (la falacia intencional, la psicología de la composición) como el del lector (la falacia afectiva, la crítica de los efectos psicológicos). Si bien es cierto que la noción de la falacia intencional desplaza al autor del centro de atención de los estudios literarios, la noción de *autor*idad queda intacta, solamente desplazada al concepto de inmanencia y a su artífice *autor*izado: el New Critic. Sólo la "muerte del autor" permitirá la muerte del *autor*itarismo, de la interpretación *autor*izada, de la falaz noción del "Verdadero" significado del texto.

Habiendo cruzado el estrecho entre Escila y Caribdis, es decir, entre la fantasmagórica roca de la intención del autor y la vorágine informe del impresionismo del lector, sigamos navegando...

Segundo tiempo: la muerte del autor

El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor
Roland Barthes

1968: año de revueltas estudiantiles en todo el mundo en contra del autoritarismo; año, asimismo, de la publicación de un curioso *manifiesto* literario llamado "La muerte del autor", de Roland Barthes (*Manteia*, núm. 5, 1968). El breve artículo se lee más como una provocación, como un acto revolucionario, como un gesto simbólico, que como un análisis literario riguroso del tema, a lo cual nos había acostumbrado Barthes desde su seminal "Análisis estructural del relato" (1966). Pero "La muerte del autor" es, tal vez, el preludio a una futura provocación: la afirmación gozosa de una "irresponsabilidad metodológica" en el *S/Z* de 1970.

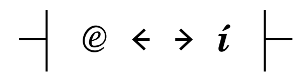
El gesto es simbólico y tiene como blanco el principio mismo de *Autor*idad, y como propósito, el desmantelamiento de todo *autor*itarismo. Las baterías apuntan inicialmente, como era de esperarse por la época, a la academia, a los estudios literarios.

> Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, *tiránicamente*, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus "confidencias".[10]

Retrato hablado, éste, del célebre método Sainte-Beuve. Charles Augustin Sainte-Beuve fue, quizá, el crítico más influyente de *todo* el siglo XIX (y más allá), a pesar de haber muerto en 1869. Desde cierta perspectiva, su método ha sido, hasta ahora, resistente a todo cambio, con una plasticidad sorprendente que ha sobrevivido a cualquier clima, cualquier geografía, cualquier cultura, cualquiera época, incluyendo la nuestra. Todavía hoy, en los estudios literarios de nuestra máxima casa de estudios (léase UNAM), sigue siendo el enfoque que prevalece: que la obra se explica a partir de la vida del autor; que es necesario entrevistarlo a él, preguntar por sus intenciones y opiniones, o por lo menos entrevistar a aquellos que lo conocieron... Sí, "el autor" puede haber muerto mil veces en la teoría literaria, el método Sainte-Beuve sobrevive en la academia, en la realidad cotidiana de los estudios literarios.[11]

El *autoricidio*, sin embargo, además de simbólico, es un acto de franca iconoclasia: la necesidad de *despersonalizar* el origen de la enunciación de una obra literaria: "¿Qué importa quién habla?", dice Foucault, *citando* a Beckett;[12] de veras ¿qué importa quién habla? Por su parte, Roland Barthes afirma, en "La muerte del autor", que la obra deja de ser *obra* para abstraerse en una noción neutra: la *escritura*: "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen", pues "es el lenguaje, y no el autor, el que habla".[13] Así, nadie habla, a lo sumo *escribe*, y ese que escribe —puro producto de la *escritura*— no es un autor ni, desde luego, un *escritor* sino un

[10] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", p. 64.
[11] Método *vidaobrístico*, como lo he llamado siempre.
[12] "¿Qué es un autor?", conferencia presentada por Michel Foucault a la Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1969, publicada en el *Bulletin* de dicha Sociedad (julio-septiembre de 1969). Véase M. Foucault, "What is an autor?", p. 205.
[13] R. Barthes, *op. cit.*, p. 64.



scriptor.[14] El uso de la palabra latina para *el que escribe* es una forma más de despersonalización, de distanciamiento, incluso de *extrañamiento*, de ese origen prestigiado, *personal*, que ocupaba el autor. El *scriptor* es un sujeto que nace al mismo tiempo que su acto de escritura y sólo en ella existe.

Ahora bien, en términos sociales, incluso académicos, claro está que el autor de ninguna manera "ha muerto"; sigue viva la institución del *copyright*; los autores siguen cobrando regalías, ganando premios, dando entrevistas para los medios que ávidamente les piden su opinión sobre cualquier cosa...[15] Es interesante que son éstas, únicamente estas consideraciones las que están en el centro del ataque de los detractores de Roland Barthes: que si las tesis propuestas en el ensayo son tramposas; que de manera incongruente él mismo firmó este artículo con su nombre; que tampoco fue congruente con sus propias teorías al escribir otros textos; es más, que fue irresponsable al publicar, en 1975, ese texto autobiográfico por excelencia que es *Roland Barthes par Roland Barthes* (pero ya sabemos lo que piensa Barthes sobre la responsabilidad)... En fin, que la supuesta "muerte del autor" es, de hecho, una tomadura de pelo…

Como muestra de estas airadas críticas, vaya un exquisito botón. Uno de los detractores más delirantes de los que he tenido noticia es J. C. Carlier, en un artículo publicado por *The Cambridge Quarterly*, en el año 2000. En él afirma que: "«La muerte del autor» es, con toda seguridad, el ensayo menos comprendido en la teoría literaria de nuestra época porque tantos críticos y comentaristas —pobres crédulos— se han tomado este *jeu d'esprit* satírico al pie de la letra".[16] Y sigue Carlier diciendo, con términos que no niegan la cruz de su parroquia crítica, que "la *evidencia* de que *todos están equivocados* es *concluyente*. Hay fundamentos tanto *internos* como *contextuales* que permiten reconocer este ensayo como una defensa del concepto tradicional de autoría y del respeto a la biografía" (¡*sic*! y ¡*re-sic*!).[17] Que ni el mismísimo Barthes se tomaba en serio lo que había dicho puesto que la "muerte del autor" ya era un lugar común desde el seminal ensayo sobre la "falacia intencional" de Wimsatt y Beardsley. Más aún, insiste Carlier que "además de esta *evidencia* interna, hay su-

[14] Es desafortunado que, en las traducciones al español de este artículo, se opte por el término *escritor*. Si eso hubiera querido Barthes, habría dicho *écrivain*, que es la palabra en francés que corresponde a *escritor*, pero deliberadamente pone una distancia lingüística y cultural al utilizar la palabra latina *scriptor*.

[15] No habría sino pensar en uno de los ejemplos más recientes: en 2015, apenas le dieron a Vila-Matas el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (antiguamente Premio Juan Rulfo), lo primero que le preguntaron los periodistas fue sobre qué opinaba ¡sobre la migración!

[16] J. C. Carlier, "Roland Barthes's Resurrection of the Author and Redemption of Biography", p. 386.

[17] *Idem*.

ficiente *evidencia* contextual para verificar nuestra propuesta de que «La muerte del autor» es un ataque satírico al prejuicio anti-biográfico de los críticos contemporáneos".[18] No necesito, supongo, llamar la atención sobre el fondo teórico-metodológico de la crítica de Carlier: se trata justamente del New Criticism al que de manera ambivalente critica y defiende al mismo tiempo. Todas las palabras que he subrayado pertenecen al bagaje crítico mismo del New Criticism. Es fascinante observar, en los términos utilizados, los presupuestos teóricos de Carlier: "evidencia concluyente", fundamentos "internos" y "contextuales", etcétera. Toda la jerga del New Criticism está ahí, incluyendo el autoritarismo que declara equivocada cualquier interpretación que no sea la suya.

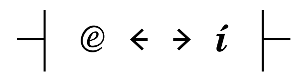
La estrategia seudoanalítica de Carlier es proponer, sin desde luego admitirlo, una matriz hermenéutica desde donde habrá de evaluar "objetivamente" el verdadero significado de este ensayo: según él, en realidad, la voz que oímos en "La muerte del autor" es la de un crítico imaginario, —como el "yo" dramático de un poema o el personaje de una novela—, un crítico de ficción que hace una sátira, muy en el estilo del Swift del *Tale of a Tub*. Una vez desplegada toda la *evidencia* al respecto, Carlier se pregunta, con verdadera sorpresa, cómo es que los críticos *incompetentes* se han engañado a sí mismos al grado de tomar todo esto al pie de la letra.[19] La conclusión es verdaderamente delirante y vale la pena citarla en extenso:

> En pocas palabras "La muerte del autor" es una prueba de fuego de la *competencia* teórica y crítica.[20] Aquellos que lo leen literalmente son poco perceptivos y no pasan la prueba. *Aquellos que lo leen como una ironía y reconocen en el ensayo una obra de ficción de excelente factura satírica son los que pasan la prueba*, y son sin duda los únicos capaces de apreciar los méritos del autor, Roland Barthes.[21]

Esta lectura delirante lo único que pone a prueba, y demuestra, es la maravillosa libertad propuesta por Roland Barthes como consecuencia de la supresión del autor: el advenimiento del lector, porque como él dice,

> un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese

[18] *Ibid.*, p. 390.
[19] *Ibid.*, p. 391.
[20] Suponemos del lector o, más bien de los críticos incompetentes ya que el New Criticism desdeña el impresionismo y el relativismo del lector.
[21] *Ibid.*, p. 393.



> lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; *la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino*.[22]

De este modo, si el texto es un espacio en el que convergen escrituras múltiples, provenientes de varias culturas, es un espacio que se ha multiplicado y abierto a una pluralidad de lecturas. Esto explica y permite concebir aun lecturas tan delirantes (por lo menos en mi opinión) como la que acabo de exponer. Venido de una cultura anglosajona, profundamente imbuido por los presupuestos del New Crtiticism y, suponemos, gran defensor de la sátira menipea y, de manera muy especial, admirador de Swift; incapaz de concebir interpretaciones no *autor*izadas, nuestro crítico procede a construir una matriz hermenéutica satírica —específicamente de perfil swifteano— desde donde lee el artículo de Roland Barthes como un gran defensor del autor y respetuoso de la biografía.

De hecho, ésta es una de las consecuencias más felices de "La muerte del autor", como definitivamente *no* lo fue de la "Falacia intencional": el ensayo de Barthes se abre a la multiplicidad del texto y de la lectura; el de los New Critics mantiene incólume no sólo el principio de autoridad sino el autoritarismo del crítico literario que no acepta otra lectura que la propia.

En cuanto gesto revolucionario, simbólico del desmantelamiento del autoritarismo y de todo principio de autoridad, el ensayo de Roland Barthes se ubica en el centro de la constelación de iconoclastas de la época: Foucault, Derrida, Paul de Man, entre otros.

Sí, el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.

Tercer tiempo: la transfiguración

Simbólicamente ha sido necesaria la muerte del Autor para liberar al lector de las cadenas de la proscripción y de la prescripción; y si el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor, la transfiguración del autor en el lector se paga con la muerte de la crítica autoritaria y prescriptiva. Podríamos afirmar que, hoy en día, la crítica literaria ha dejado de ser predominantemente una crítica *evaluativa* o *prescriptiva*, para convertirse en una *lectura*, específicamente la *escritura* de una *lectura*, no ya el develamiento

[22] R. Barthes, *op. cit.*, p. 69.

del significado profundo o verdadero del texto, sino una *lectura posible* que entra en relación de comentario con otras, igualmente posibles.

De este modo, si alguna vez la crítica literaria tuvo el propósito de evaluar la obra de acuerdo con el éxito o fracaso de la intención del autor; si la denuncia de la falacia intencional desembocó en una crítica literaria que buscaba desentrañar El Verdadero Significado de la obra —así, con mayúsculas—, la crítica literaria contemporánea nos revela la transfiguración del autor *en* el lector. Este acto de desdoblamiento, o de repliegue de la escritura en la lectura y viceversa, está aunada a la sedimentación de casi cien años de reflexión teórica y crítica en torno a la literatura. En términos hermenéuticos, hemos creado —y esto es capital— una comunidad de lectores inscrita en una *comunidad de comentario*: un repositorio de lecturas compartidas que refinan nuestra comprensión de la obra literaria, que nos ayudan a cumplir el círculo virtuoso de la hermenéutica: "mientras más explico lo que comprendo mejor lo comprendo, y mientras más comprendo lo que explico, mejor lo explico". Es esta comunidad de lectores y lecturas lo que permite comprender mejor lo que explicamos y explicar mejor lo que entendemos; todo por la mediación de la lectura-escritura de los textos. No se trata, entonces, de volver a la subjetividad a la deriva de una lectura impresionista, pero sí de rescatar la subjetividad informada y plural de una comunidad de lectores que ha hecho de la crítica literaria una forma escrita de la lectura, que ha rescatado al autor en el lector de varias maneras: una verdadera transfiguración. Se trata no ya de una subjetividad aislada en la recepción de un texto sino de una colaboración intersubjetiva; una pluralidad de lecturas que enriquece tanto al texto como a sus lectores. En lo que sigue de estas reflexiones, trataré de abordar algunos de los modos en los que el autor se ha transfigurado y habita en el lector.

Es interesante que, a lo largo de la década de 1980, la ausencia que deja el autor en el polo de la producción/enunciación —habría que recordar el *dictum* de Barthes, "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen"— es colmada por la teoría y la crítica literarias con los constructos más sofisticados de la figura del lector. Lo interesante es que la teoría de la recepción, la hermenéutica, la narratología y la semiótica construyen figuras de lector que están en relación especular con otros constructos equivalentes en torno a la figura del autor, no ya como entidad exterior-anterior a la obra sino como figura inscrita *en* la obra. Así, tenemos que, del lado de la "cadena de producción" (perdóneseme la resonancia empresarial), se multiplican los constructos teóricos de las instancias de la enunciación que comienzan, de manera casi simbólica, con el autor existencial —ese de carne

y hueso, con dolencias y apetencias, que se nombra pero no cuenta en las reflexiones teóricas sobre la literatura—; cadena que va multiplicando sus eslabones al pasar por el autor *histórico o biográfico* —el de los manuales y las enciclopedias—, por el autor *social* —ése que gana los premios, da entrevistas y está presente en todos los cocteles—, el autor *legal* —aquel que firma los textos con su nombre, el que cobra regalías y entabla o padece demandas por plagio—; y, finalmente, por toda la prole de su delegación: el *autor implícito* —figura necesaria cuando no se puede dar cuenta de nadie responsable de la organización de las partes del relato—, el autor *ficcional* en el que se *mira*, como en un espejo, el autor real (ya sea el autor existencial, el social, el biográfico u otro); y el delegado último de la figura de autor que es el *narrador*, quien a su vez se diversifica en narrador *homodiegético* o *heterodiegético*, atendiendo a los criterios de su identidad; en narrador *extradiegético*, *intradiegético* y en cuantos más niveles se pueda multiplicar. Ahí termina la cadena de producción, es decir, de la *instancia de la enunciación*, para desembocar en el texto. Del otro lado del texto-espejo se abre, a su vez, la cadena de la *recepción*, con correlatos perfectamente simétricos: a narrador extradiegético corresponde narratario extradiegético; a narrador intradiegético corresponde narratario intradiegético —y así hasta los grados que fuere necesario—. Aquí, una pequeña disimetría, pues al autor implícito no sólo le corresponde el lector implícito, sino una verdadera constelación de construcciones teóricas abstractas sobre la figura del lector: el lector implícito de Iser, el archilector de Riffaterre, el lector competente de Culler, el lector productivo de Barthes, el lector informado de Fish; el lector clásico, virtual, ideal, empírico, posmoderno...; el lector modelo de Eco; el lector de la hermenéutica de Gadamer, en quien se opera la fusión de horizontes entre el mundo del texto y el del lector; más recientemente, el lector *motivado* de Inge Crossman Wiemers, y, finalmente, el que yo, en mi infinita soberbia, me atreveré a proponer en este trabajo: el *lector afectado*. Al final de la cadena receptora, claro está, se ubica el lector real, el de carne y hueso, con dolencias y apetencias, con fallas en la memoria, con capacidad de atención, energía e interés variables, ése que es el término último, inasible de toda teoría.

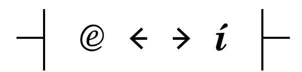
Mirando esta constelación de modelos de lectura, es interesante constatar que, con excepción quizá del modelo hermenéutico de Gadamer de la fusión de horizontes, y del *lector motivado* de Inge Crossman Wiemers, la mayoría de estos constructos ponen el énfasis de manera casi exclusiva en la dimensión puramente *cognitiva* y *performativa* de la lectura. Es clara la necesidad de incorporar la dimensión *emotiva*, de incorporar, como

diría Martha Nussbaum, la *inteligencia de las emociones*. Se trata de una perspectiva "cognitiva de la emoción",[23] de las emociones "como formas de pensamiento, de juicio evaluativo",[24] no una lectura emotiva, puramente impresionista, pues en eso tenían razón Wimsatt y Beardsley al denunciar la "falacia afectiva" como tal: una lectura centrada en una impresión no controlada por la inteligencia y por el conocimiento es una lectura a la deriva que acaba perdiendo de vista al texto mismo del que partió, lectura *impresionista* que hace del texto un mero *pre-texto* para un regodeo emocional. No obstante, habría que incorporar a la lectura la dimensión afectiva pero desde una perspectiva spinoziana que permitiera la articulación de la emoción y la razón en planos cognitivos cada vez más complejos. Dice Gilles Deleuze, glosando a Spinoza, que "sólo podemos conocernos y sólo podemos conocer los cuerpos exteriores por los afectos que los cuerpos externos producen en nosotros [...] sólo me conozco por la acción que otros cuerpos operan en mí".[25]

Haciendo una extrapolación de estas ideas, podríamos decir que un texto es ese otro exterior a mí cuya lectura produce dentro de mí una afección que permite conocerme, y en ese sentido sería yo una *lectora afectada*. En ese acto de lectura en el que se opera una fusión de horizontes entre mi mundo y el mundo del texto, me reconozco en ese otro, pero al mismo tiempo, es innegable que mi mundo afecta, modifica el mundo del texto, si tan sólo porque mi mirada selectiva lo reorganiza, en cierto modo lo *reescribe*: toda lectura es una (re)escritura, si bien no todas se materializan en la escritura de un ensayo crítico o de un comentario. Veamos esa interacción afectiva entre el texto y el lector, pero también entre el lector y el autor cuya imagen construye en su acto de lectura. Volvamos entonces, por el momento, a algún otro fragmento de este relato pasional de la transfiguración del autor en el lector.

En 1978, dos años antes de su muerte, Roland Barthes dicta una conferencia magistral en el College de France, una conferencia, entre otras cosas, sobre su deseo de *identificación* con un autor: Marcel Proust. De manera significativa, intitula su comunicación "Longtemps je me suis couché de bonne heure", la frase célebre que abre *En busca del tiempo perdido*. Su tema: *Proust et moi*. En un primer momento la conferencia corre por una disquisición sobre la forma novelística peculiar por la que finalmente optó Proust. Como su identificación con el autor cobra la forma de un *deseo de*

[23] Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. p. 26.
[24] *Ibid*., p. 22.
[25] Gilles Deleuze, "On Spinoza".

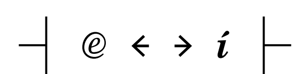


escribir, la última parte de la conferencia esboza la hipotética novela que Barthes escribiría. Mas la hipótesis de escritura descansa sobre la realidad de la lectura, y el otrora autoricida entra en un diálogo apasionado con dos autores, Tolstói y Proust. Destaca dos momentos que lo han *conmovido* de manera especial: la muerte del viejo Príncipe Bolkonski en *La guerra y la paz*, y la muerte de la abuela en Proust.

> De esas dos lecturas, *de la emoción que siempre me provocan*, saqué dos lecciones. En primer lugar pude constatar que esos episodios los recibía (y no encuentro otra expresión) como *"momentos de verdad":* de pronto la *literatura* (porque es de ella de lo que se trata) *coincide totalmente con un desgarramiento emotivo, un "grito"* [...] El "momento de verdad" no tiene nada que ver con el "realismo" (es más, está ausente de todas las teorías de la novela). El "momento de verdad", suponiendo que se acepte hacer de él una noción analítica, implicaría un *reconocimiento del pathos,* en el sentido simple, no peyorativo del término, y a la ciencia literaria, cosa rara, le cuesta trabajo reconocer el *pathos como fuerza de lectura* [...].
>
> La segunda lección [...] es que hay que admitir que la obra a escribir [...] representa activamente *sin decirlo* un sentimiento [...] el sentimiento que debe animar la obra está del lado del amor [...] la novela, tal como *yo la leo o la deseo*, es precisamente esa Forma que, al delegar en los personajes el discurso del afecto, permite decir abiertamente ese afecto [...] la novela, por lo tanto, no presiona al otro (el lector); *su instancia es la verdad de los afectos, no la de las ideas*.[26]

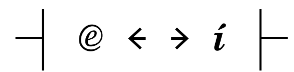
El lector-Barthes se *con-mueve* con ciertos episodios que *mueven* al escritor-Barthes a desear escribir-decir el afecto; en otras palabras, a desear producir en el lector hipotético la misma emoción experimentada por él con su lectura de Proust o de Tolstói. Para Roland Barthes-lector, se trata de "momentos de verdad" en los que él se reconoce, al tiempo que reconoce su deseo de escribir una novela que sea una "trascendencia del egoísmo, en la medida en la que «decir los que ama» [*dire ceux qu'on aime*][27] es ser testigo de que ellos no han vivido (y con frecuencia sufrido) en vano: digamos, a través de la escritura soberana, la enfermedad de la madre de Proust".[28] Lejos estamos ya de la "destrucción de la voz". Es ahora la voz del autor la que le habla a Barthes-lector, la que le permite pasar sin empacho de la muerte de la abuela ficcional de *En busca del tiempo perdido*, a la enfermedad y la muerte de la madre de Proust, y sentirse conmovido-identificado con am-

[26] R. Barthes, "Longtemps je me suis couché de bonne heure", pp. 343-345.
[27] Habría que resaltar la peculiar estructura sintáctica de este enunciado: el complemento de *decir* no es indirecto sino directo; no se trata de decir *a* los que ama sino enunciarlos: *decir los que ama*.
[28] R. Barthes, "Longtemps je me suis couché de bonne heure", pp. 343-345.



bos. Porque esos “momentos de verdad” que descubre y crea el lector son lo que yo llamaría *centros de imantación afectiva.* Esta noción se inspira en una afín de Gérard Genette con respecto a Proust. Dice Genette que a lo largo de *En busca del tiempo perdido* “hay ciertos puntos de concentración o de cristalización más intensos, que corresponden a centros [*foyers*] de irradiación estética”.[29] De la misma manera querría yo proponer para una obra literaria, en el proceso de su lectura, centros de imantación afectiva que describirían “puntos de concentración o de cristalización del afecto”, un motor capaz de activar lo que Barthes llama el “*pathos como fuerza de lectura*”; se trata, en fin, de zonas de resonancia en el texto en las que el lector se reconoce, reconociendo, al mismo tiempo, la voz del otro que lo (con)mueve.[30] Afirma Martha Nussbaum que al leer la novela de Proust, “nos encontramos con otra mente, la mente de un ser distinto que anima la totalidad del texto. En parte nos descubrimos a nosotros mismos por nuestra semejanza con este ser; en parte por nuestra diferencia”.[31] Los “momentos de verdad” de los que habla Barthes en cierto sentido son afines a esas líneas que unen las estrellas fijas de un texto para producir una lectura que de alguna manera dibuje la curvatura no sólo del alma del texto sino la del lector.[32] De tal suerte que si la materialidad del texto está conformada por “estrellas fijas”, los centros de imantación afectiva son las líneas que va trazando la lectura y que configuran una lectura particular, no La Verdad del texto, no su significado Último/Único, sino una lectura posible que podría resonar en otros, que podría con-mover a otros, iluminar para otros lectores zonas del texto que en otras lecturas pudieran haber pasado desapercibidas. Es evidente que cuantas más estrellas fijas participen en el dibujo-lectura, más enriquecedora será. Son estas lecturas, potencialmente iluminadoras, las que constituyen otra forma de escritura, las que conforman el acervo que enriquece a la comunidad del comentario a la que pertenecemos cuando leemos.

[29] “Il semble exister dans la Recherche du temps perdu quelques points de concentration ou de cristallisation plus intense, qui correspondent à des foyers d’irradiation esthétique”. Gérard Genette, “Métonymie chez Proust”, p. 50.
[30] Es interesante hacer notar en este momento la gravitación afectiva de Roland Barthes hacia estos centros de imantación afectiva. Cuando imparte esta conferencia en el College de France (1978), está inmerso en el diario de duelo que comenzó a escribir al día siguiente de la muerte de su propia madre, el 25 de octubre de 1977. Continuará escribiéndolo hasta el 15 de septiembre de 1979. Véase R. Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre, 1977-15 septembre, 1979.*
[31] M. Nussbaum, *op. cit.*, p. 519.
[32] “The stars in a literary text are fixed; the lines that join them are variable”. Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*, p. 282.



De este modo, en nuestros tiempos, la lectura y la escritura se han convertido en las dos caras de una misma moneda: la obra. A lo largo de *El tiempo recobrado*, Proust afirma, en dos momentos diferentes, que su libro no es otra cosa que un par de anteojos para que el lector *se lea a sí mismo*.

> *En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même.* L'ouvrage de l'écrivain n'est *qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même.* La *reconnaissance en soi-même*, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble, avec lequel il ne pourra pas lire.[33]

> *En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo.* La obra del escritor no es más que *una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo.* El *reconocimiento en sí mismo*, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector. Además, el libro puede ser demasiado sabio, demasiado oscuro para el lector sencillo y no ofrecerle más que un cristal borroso con el que no podrá leer.[34]

Hacia el final de *El tiempo recobrado*, vuelve al tema el narrador que para entonces ya se ha convertido en escritor, y ve en su libro, no una obra, sino un par de anteojos para leer.

> Pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car *ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes*, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, *si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits* (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même).[35]

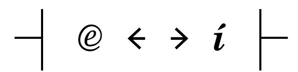
[33] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, vol. III, p. 911.
[34] M. Proust, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, vol. 7, p. 264.
[35] M. Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, vol. III, p. 1033.

> Volviendo a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro, y aún sería inexacto decir que pensaba en quienes lo leyeran, en mis lectores. Pues, *a mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos*, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daba yo el medio de leer en sí mismos, de suerte que no les pediría que me alabaran o me denigraran, sino sólo que me dijeran si es efectivamente esto, *si las palabras que leen en ellos mismos son realmente las que yo he escrito* (pues, por lo demás, las posibles divergencias a este respecto no siempre se debían a que yo me hubiera equivocado, sino a que a veces los ojos del lector no fueran los ojos que convienen a mi libro para leer bien en sí mismo).[36]

Así, pensar en los centros de imantación afectiva como descubrimiento y creación simultánea de esos "momentos de verdad" de una obra que resuenan con el lector porque en ellos se mira como en un espejo, pensarlos así, insisto, es mirar la actividad de la lectura y de la escritura de manera reversible. Si consideramos, como una pequeñísima muestra, un par de las lecturas de Proust hasta aquí esbozadas, veremos que Roland Barthes descubre *su* momento de verdad en la muerte de la abuela; Martha Nussbaum, el suyo en el goce spinoziano del dolor como la materia prima para la creación del artista, "un proyecto intelectual dirigido al material de nuestra vida [que] convierte el dolor de la vida en puro goce";[37] "la materia prima del autoconocimiento y de la expresión artística es el dolor".[38] Centros de imantación afectiva: espejos para mirarse; centros de reorganización y, por lo tanto, de (re)escritura potencial de la obra, "la obra del artista le da a los lectores una herramienta poderosa para la autocomprensión".[39]

Si toda lectura es un encuentro entre el mundo del lector y el mundo abierto por el texto, en esa "fusión de horizontes" tan cara a la hermenéutica, el lector es "afectado" por el encuentro con ese otro que es el texto. Es innegable que la lectura —es decir, el encuentro con el otro— produce un *afecto* en el lector: claro está que la emoción producida puede llevarlo a la deriva, alejarlo del texto que la provocó para regodearse en la emoción por la emoción. Pero si la emoción se conjuga con el conocimiento, si la emoción se convierte en el sustrato del pensamiento al que es capaz de con-mover, de agitar en un *upheaval of thought* como concibe Martha Nussbaum la inteligencia de las emociones, entonces esa lectura apasionada lleva al conocimiento del otro que, en última instancia, no es más que el conocimiento

[36] M. Proust, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, vol. 7, p. 404.
[37] M. Nussbaum, *op. cit.*, p. 512.
[38] *Ibid.*, p. 517.
[39] *Ibid.*, p. 518.



de sí mismo, como bien nos ha enseñado Paul Ricoeur en su maravilloso libro, *Soi-même comme un autre*.

Podríamos concluir entonces que el lector afectado descubre y crea, al mismo tiempo, los centros de imantación afectiva en aquel mundo que le abre la lectura del texto, y que en ellos descubre la "curvatura de su alma" (Bergson).[40] Así, al leer, el lector se reconoce a sí mismo pero en el mundo del otro, lo cual le produce, como diría Gadamer, la "alegría del reconocimiento" que no es otra cosa que la "alegría de lo real recobrado" de Proust.

[40] Henri Bergson, *Memoria y vida*, p. 56.

Bibliografía consultada

Barthes, Roland, *Journal de deuil. 26 octobre, 1977-15 septembre, 1979.* París, Seuil, 2009.

———, “La morte de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue. Essais critiques* IV. Paris, Seuil, 1984 [publicado originalmente en *Manteia*, núm. 5, 1968.]

———, “Longtemps je me suis couché de bonne heure”, en *Le bruissement de la langue. Essais critiques* IV. Paris, Seuil, 1984.

Bergson, Henri, *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze, trad. de Mauro Armiño. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

Burke, Seán, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998.

Carlier, J. C., “Roland Barthes’s Resurrection of the Author and Redemption of Biography”, en *The Cambridge Quarterly*. [En línea.] Oxford, Oxford University Press, Literary Biography Special Issue, 2000, vol. 29, núm. 4, pp. 386-393. <http://www.jstor.org/stable/42968079>. [Consulta: 21 de octubre, 2015.]

Deleuze, Gilles, “On Spinoza”, en *Lectures by Gilles Deleuze*. [En línea.] <http://deleuzelectures.blogspot.mx/2007/02/on-spinoza.html>. [Consulta: 23 de enero, 2018.]

Foucault, Michel, “What is an Author?”, en *Aesthetics, Method, and Epistemology*. Ed. de James D. Faubion, trad. de Robert Hurley y otros (*Essential Works of Foucault 1954-1984*, ed. de la serie: Paul Rabinow). Nueva York, The New Press, 1998. [Con-

ferencia presentada por Michel Foucault a la Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1969, publicada en el *Bulletin* de la SFP de julio-septiembre de 1969.]

GENETTE, Gérard, "Métonymie chez Proust", en *Figures III*. París, Seuil, 1972.

ISER, Wolfgang, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction. From Bunyan to Beckett.* Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1974.

NUSSBAUM, Martha, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*. *Le temps retrouvé*. Ed. de Pierre Clarac y André Ferré. París, Gallimard, 1954. (Bibliothèque de la Pléiade, III).

————————, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, vol. 7. Trad. de Consuelo Berges. Madrid, Alianza Editorial, 1969-1979.

WIMSATT Jr., W. K. y M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", en *The Sewanee Review*. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, julio-septiembre, 1946, vol. 54, núm. 3, pp. 468-488. [En línea.] <http://www.jstor.org/stable/27537676>. [Consulta: 3 de octubre, 2015.]

————————, "The Affective Fallacy", en *The Sewanee Review*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, invierno, 1949, vol. 57, núm. 1, pp. 31-55. [En línea.] <http://www.jstor.org/stable/27537883>. [Consulta: 22 de abril, 2013.]

Muerte y deconstrucción del autor: Barthes / Derrida[1]

@

Gabriela García Hubard
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

> Las palabras son de nadie, y por sí mismas no evalúan nada, pero pueden servir a cualquier hablante y para diferentes e incluso contrarias valoraciones.
> Mijaíl Bajtín

Mucho se ha escrito sobre "La muerte del autor", el famoso texto de Roland Barthes publicado en 1968, el cual, por razones obvias, se lee con frecuencia junto a "¿Qué es un autor?" (1969) de Michel Foucault. Sin embargo, en esta ocasión buscaremos establecer un diálogo ligeramente diferente con otro pensador de la misma época. Si bien es cierto que para Barthes la muerte del autor suscita el nacimiento del lector, podríamos decir que para Jacques Derrida la muerte del autor implica al mismo tiempo la muerte del lector y, por muy extraño que parezca, sus ideas se encuen-

[1] Este artículo es resultado del trabajo realizado en el marco de los siguientes proyectos de investigación: "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014-3), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), con financiamiento de la DGAPA-UNAM; y "La autoría en escena. Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo-corpus autorial" (FFI2015-64978-P), que lleva a cabo el Grupo de Investigación Consolidado Cuerpo y Textualidad (2009 SGR 651) de la Universidad Autónoma de Barcelona.

tran más cerca de lo que pensamos. En este texto buscaremos poner el acento en la noción de "muerte" contextualizando y explicando cómo podemos leer estas dos propuestas teóricas, para así poder explorar algunas de sus posibles consecuencias.

Si regresamos a los albores de la teoría literaria de inicios del siglo XX, constatamos que la figura del autor ya había sido cuestionada y desplazada tanto por los nuevos críticos (a través de la falacia intencional y la falacia biografista) como por los formalistas rusos, logrando una autonomía del texto literario sin precedente y, por consecuencia, la tan anhelada independencia de los estudios literarios. B. Eichenbaum, por ejemplo, anota: "ni una sola obra literaria *puede* ser en sí una expresión directa de los sentimientos personales del autor, sino que es siempre construcción y juego" y agrega:

> *No podemos y no debemos* ver en semejante trozo más que un determinado procedimiento artístico. El trámite habitual que consiste en identificar un juicio particular extraído de la obra con un supuesto sentimiento del autor lleva a la ciencia a un callejón sin salida. El artista, hombre sensible que pasa por tal o cual estado de ánimo, no puede ni debe ser recreado a partir de su creación. La obra de arte es un objeto acabado al que se ha dado forma, que ha sido inventado y que es, no solamente artístico, sino también artificial (en el mejor sentido de esta palabra). Por tal motivo *no es ni puede ser* una proyección de la experiencia psicológica.[2]

Aunque la presencia del autor representa el psicologismo y el humanismo que la propia lectura de Eichenbaum busca rechazar, esto no le impide evocar constantemente a Gogol en su análisis, mostrando que el atribuir un papel contingente al autor, como lo hicieron los formalistas rusos, no implica "eliminarlo". Del mismo modo podemos decir que la muerte del autor, proclamada por Barthes, tampoco pretende su desaparición absoluta, sino que representa un gesto más complejo y ambiguo.

En este contexto habría que advertir que pocos pensadores han sido tan versátiles y plurales como lo fue Barthes. Por eso Diaz reconoce que, de todas las facetas que conocemos, la que resonó con mayor fuerza con el paso del tiempo fue aquella que buscó "liberar el espacio literario de la tutela del sujeto".[3] Sin embargo, no podemos olvidar a los otros Barthes, ya que imprimen una dimensión diferente e incluso distintas interpretaciones a su famoso texto: "Que el intelectual y el escritor tengan una función, pero

[2] Boris Eichenbaum, "Cómo está hecho 'El Capote' de Gogol", p. 172.
[3] José-Luis Diaz, "L'écrivain comme fantasme", p. 77.

también un «rol» y una «imagen», una identidad escénica y especular, que sea asimismo mito y fantasma que se ofrece a sus lectores, y no solamente sujeto transparente de enunciación, es lo que la obra de ese Barthes lateral nos sugiere, del principio al fin".[4] Diaz demuestra así que Barthes atribuye al escritor (*l'écrivain*) "una triple identidad: etológica, mitológica y fantasmática".[5] Es por esto que debemos preguntar ¿por qué causó y sigue causando entonces tanto revuelo el texto de Barthes sobre la muerte del autor?, ¿su gesto refuerza simplemente lo que desde inicios de siglo se venía proponiendo en teoría literaria o tiene algo más que decir?

Para empezar a responder estas preguntas habría que recordar, aunque sea brevemente, el entorno cultural del momento. En primer lugar el tipo de crítica que predominaba en Francia durante los años sesenta seguía dependiendo de la biografía y la intención del autor, como si los estudios literarios no hubieran aportado nada nuevo durante el siglo XX. De hecho Antoine Compagnon[6] explica la dilación teórica a través de una mirada exterior:

> En 1960, poco antes de morir, Spitzer explicaba este retraso y este aislamiento francés por tres factores: un viejo sentimiento de superioridad, unido a una tradición literaria e intelectual continua y eminente; la tónica general de los estudios literarios, siempre marcada por el positivismo científico del siglo XIX obsesionado con las causas; y el predominio de la práctica escolar del comentario del texto, es decir, de una descripción doméstica de las formas literarias que impedía el desarrollo de métodos formales más sofisticados.[7]

A lo cual también agrega la falta de una filosofía del lenguaje en el país y un distanciamiento con la tradición hermenéutica. Una buena radiografía de este momento la podemos encontrar en la disputa que el propio Barthes sostuvo en los años sesenta con Raymond Picard, importante crítico y reconocido profesor de la Sorbona, quien, inspirado por el positivismo, defendía una crítica objetiva. Frente a este horizonte, "La muerte del autor"

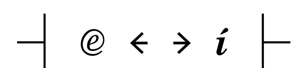
[4] *Ibid.*, pp. 77-78.
[5] *Ibid.*, p. 78.
[6] "Los estudios literarios franceses no habían tenido nada parecido al formalismo ruso, al Círculo de Praga, al New Criticism angloestadounidense, por no hablar de la estilística de Leo Spitzer ni de la topología de Ernst Robert Curtius, del antipositivismo de Benedetto Croce ni de la crítica de las variantes de Gianfranco Contini, o de la escuela de Ginebra y de la crítica de la conciencia, o incluso del antiteoricismo deliberado de F. R. Leavis y sus discípulos de Cambridge" (Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría*, p. 9). Incluso señala que el libro de *Teoría Literaria* de René Wellek y Austin Warren, publicado en 1949 en Estados Unidos (el cual había sido traducido a más de quince idiomas), fue publicado en Francia hasta 1971.
[7] A. Compagnon, *op. cit.*, p. 10.

resultó no sólo provocadora sino novedosa dentro del contexto francés: Barthes cuestionó la figura dominante del autor como fuente de sentido del texto y denunció el vicio de explicar la obra en función de quien la había producido,[8] pero sobre todo reconoció el carácter intertextual de la literatura, contribuyendo así a poner un punto final al retraso y al aislamiento teórico. A partir de entonces se generó una visión del texto literario muy particular que fue parte de la nueva teoría francesa, la cual, esta vez, tomó la batuta durante la segunda mitad del siglo XX. No debemos olvidar que este texto es uno de los primeros que marca su viraje del estructuralismo al postestructuralismo.[9]

En segundo lugar, resulta imposible pensar la muerte del autor fuera de una genealogía mortuoria muy sugerente: la muerte de Zeus de Clemente de Alejandría, la muerte del arte de Hegel, la muerte de Dios de Nietzsche, la muerte del Hombre de Foucault, entre otras.[10] Dado que no podemos trazar los ecos que existen entre todos estos difuntos, que, dicho sea de paso, no han dejado de reaparecer en distintos momentos históricos (curiosa mortandad que no conduce a la desaparición total), recordemos por lo menos la muerte del hombre que busca descentrar al sujeto en *Las palabras y las cosas* de 1966. Al sacar al sujeto de su centralidad establecida desde Descartes, Foucault lo ubica dentro de la estructura, o mejor dicho, dentro del discurso. Este desplazamiento no tuvo fuertes repercusiones al momento de su publicación, porque el libro fue encasillado dentro del llamado estructuralismo francés propio de la época, que los estudiantes del 68 ignoraron con el conocido eslogan de "Las estructuras no bajan a las calles". Sin embargo, resulta crucial recordarlo como parte fundamental del contexto dentro del cual el texto de Barthes no sólo refuerza la autonomía del texto literario, sino que se suma a la creación de un nuevo pensamiento teórico, ya que "La muerte del autor", como lo acabamos de señalar, va más allá de una reflexión y un cuestionamiento sobre la autoridad del autor.

Jerrold Seigel traza algunos momentos de lo que podría configurar la historia ambigua de la muerte del sujeto, recordándonos que, para Pierre Bourdieu, las raíces de una "filosofía sin sujeto" podrían rastrearse en

[8] Roland Barthes, "La muerte del autor", p. 66.
[9] Estamos conscientes de que estas nomenclaturas no hacen justicia a las importantes diferencias que existen entre los pensadores que son etiquetados así (Foucault, Derrida, Deleuze y el ultimo Barthes, entre muchos otros), pero haremos uso de ellas por razones de economía.
[10] Aunque evidentemente el espectro es mucho mayor, nos limitamos a estas referencias por dos razones: las tres primeras evocan la relación que el mismo Barthes establece al hablar del Autor-Dios ("La muerte del autor", p. 69), mientras que la de Foucault es relevante por el vínculo estrecho de la época y la búsqueda de nuevos paradigmas, como lo veremos en un momento.



los fundadores de la sociología clásica, Marx y Durkheim, al cuestionar si abolieron el privilegio de la consciencia individual.[11] Con el tiempo, esta lectura fue matizada argumentando que, en realidad, el poner el acento en la consciencia colectiva no implicaba una abolición, por eso para Seigel el desplazamiento de la consciencia individual lo que provocó fue, antes que nada, la reubicación del sujeto en un nivel más profundo.

Otro ejemplo problemático de esta historia es el de Lévi-Strauss, quien por un lado critica "las ilusiones de la subjetividad" propias del existencialismo, pero por el otro reconoce "la capacidad humana para unificar una experiencia múltiple". Si bien es cierto que estos cambios de la posición del sujeto no fueron tan radicales como los provocados en los años sesenta y setenta (Seigel), también es claro que la llamada "muerte del sujeto" no implica su desaparición total.

Pero el gesto de Seigel que nos parece más interesante es cuando reconoce que no debemos quedarnos con una perspectiva exclusivamente filosófica. Demostrando que ni la sociología ni el estructuralismo representaron una confrontación radical a la figura del sujeto, habría que completar entonces esta historia con las vanguardias artísticas y literarias: "El profético '*Je est un autre*' del joven Arthur Rimbaud indica el vínculo, destinado a ser reactivado continuamente, entre la utopía de la imaginación poética y la destitución del sujeto tal como se presenta a la consciencia actual". Después de evocar a algunos vanguardistas (Laforgue, Breton, Duchamp y Picabia), Seigel sentencia: "Es en los medios surrealistas que la figura del autor ha comenzado a exhibir los síntomas que permitirán más tarde a Michel Foucault y Roland Barthes anunciar su muerte".[12] Y precisamente el puente entre los vanguardistas y los llamados postestructuralistas lo encontramos en la obra de George Bataille, quien retoma del Marqués de Sade "la supresión de la diferencia entre el sujeto y el objeto".

Este cuestionamiento de la relación del orden establecido (sujeto-objeto, autor-obra, activo-pasivo), de acuerdo con Jacques Rancière, es crucial en el proceso de democratización del terreno literario del siglo XIX, ya que tanto Flaubert como la prosa de sus contemporáneos estaban "fascinados por el detalle y la indiferencia a la significación de las acciones humanas y de los personajes",[13] lo cual provocaba que le otorgaran la misma importancia a las cosas materiales que a los seres humanos: "Flaubert hacía todas las palabras iguales de la misma manera que suprimía toda jerarquía entre

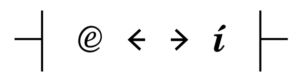
[11] Jerrold Seigel, "La mort du sujet: origines d'un thème".
[12] J. Seigel, *op. cit.*
[13] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, p. 16.

sujetos nobles y sujetos viles, entre narración y descripción, entre primer plano y segundo plano, y finalmente entre hombres y cosas".[14]

Es a través de esta lectura "democrática de la escritura" (en la que Baudelaire también juega un rol importantísimo), del derrocamiento de la distinción entre géneros nobles y géneros populares durante el siglo XIX, que Rancière señala el vínculo inevitable entre formas de ser, formas de hacer y formas de hablar. Cuando se desmantela la "jerarquía poética que era acorde al orden del mundo",[15] es inevitable, a nuestro parecer, que el orden mismo del mundo sea a su vez cuestionado. Esta relación entre ser, hacer y hablar, encuentra un lugar particular en el pensamiento de Foucault, pero también en la muerte del autor de Barthes. No en balde Rancière recuerda, conforme ya lo había avanzado Barthes en *El grado cero de la escritura*, el vínculo tan particular que existe entre los escritores del siglo XIX, quienes inventaron nuevas formas de escribir haciendo de la literatura un espacio crítico, y los llamados postestructuralistas, que propusieron nuevas formas de pensar, reforzando así la relación entre literatura y filosofía. Esta relación que siempre ha sido rica y comprometedora encontró un horizonte muy diferente gracias a pensadores como Foucault, Derrida y Deleuze, quienes no retoman la literatura simplemente para ilustrar sus nociones filosóficas, sino que reconocen que la literatura crea sus propios "conceptos", que no son necesariamente filosóficos, los cuales les ayudan a reflexionar sobre aquellos temas que la filosofía no había podido pensar (Malabou, 2014).[16]

Ahora bien, ¿por qué es importante recordar todos estos enredos y estas ambigüedades? Por la simple razón de que todos estos momentos resuenan una y otra vez en el texto de Barthes, pues está "hecho de escrituras múltiples".[17] Dicho de otro modo, cuando el autor (con minúscula) de "La muerte del autor" nos dice que "el texto es un tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura" y que "el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original" ya que "el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras",[18] no nos queda otra alternativa más que leer su propio texto bajo estos términos, e intentar *jugar* con esa galaxia de ecos que conforman su mítico texto.

[14] *Ibid.*, p. 17.
[15] *Ibid.*, p. 18.
[16] Catherine Malabou, "Literature & Indifference".
[17] R. Barthes, *op. cit.*, p. 69.
[18] *Idem*.



Como lo he señalado en otro lugar,[19] en una primera lectura podemos reconocer esa escritura múltiple a través de los autores que cita y retoma explícitamente (Balzac, Proust, Valery, Mallarmé, Brecht, de Quincey, Baudelaire, Vernant, etcétera), en donde la literatura moderna del XIX *juega* un papel importante; pero también podemos rastrear, por lo menos y sin mayor dificultad: la muerte de Dios de Nietzsche, el sujeto clivado de Freud, el dialogismo y la polifonía de Bajtín, la escritura neutra de Blanchot, la fuerza discursiva de Foucault, la intertextualidad de Kristeva, así como el espectro de Derrida.

Esta es la razón por la que resulta interesante revisar las coincidencias y los ecos entre la historia de la "muerte del sujeto" y el texto de "La muerte del autor". Por un lado, Barthes reconoce que escritores como Mallarmé fueron tentados por el derrumbamiento del Autor, y habla de "la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario", para así escribir "a través de una previa impersonalidad".[20] Pero además de recordar la literatura del siglo XIX, también evoca el surrealismo que buscaba, utópicamente, subvertir los códigos,[21] pues con la escritura automática y colectiva "contribuyó a desacralizar la imagen del Autor".[22] A estas alturas habría que abrir un paréntesis para recordar que muy pronto en el texto la palabra *Autor* aparece con mayúscula, lo cual nos hace pensar que hay una diferencia entre ese Autor (intencional y autoritario) y el autor con minúscula; de lo contrario, ¿para qué resaltarla? Finalmente nos parece que esta distinción entre mayúscula y minúscula nos permite concluir que en esta historia, al igual que en las otras que hemos evocado, ninguna muerte resultó "fatal": ni dios, ni el arte, ni el sujeto, ni el autor (con minúscula) han desaparecido definitivamente, sino que fueron desplazados, reubicados, destituidos, descentralizados o deconstruidos.

Ahora bien, entre todas las voces que resuenan en el texto de Barthes, nos gustaría detenernos principalmente en dos: las de Bajtín y Derrida para trazar la posible *caosmología* que propusimos al principio de nuestra lectura. El hecho de que los textos estén formados "por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo",[23] sin duda evoca el carácter proto-postestructural del pensamiento de Bajtín, quien, entre los años treinta y cincuenta, anticipó una

[19] *Cf.* Gabriela García Hubard, "Del cambio de autor al autor espectral".
[20] R. Barthes, *op. cit.*, p. 66.
[21] *Ibid.*, p. 67.
[22] *Ibid.*, p. 68.
[23] *Ibid.*, p. 71.

concepción dialógica y polifónica del lenguaje sumamente revolucionaria y sugerente, la cual fue retomada por Julia Kristeva en la época de la revista *Tel Quel* para acuñar el concepto de *intertextualidad*. Ésta es la razón por la que François Dosse dice que Kristeva parió al segundo Barthes hacia finales de los años sesenta. Pero dejemos hablar al propio Bajtín quien, entre 1952 y 1953, escribió:

> Cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra *neutra* de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra *ajena*, llena de ecos de los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como mi palabra, porque, puesto que yo la uso en una situación determinada y con una intención discursiva determinada, la palabra está compenetrada de *mi* expresividad. [...] Por eso la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada, en cierta medida, como proceso de *asimilación* (más o menos creativa) de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua). Nuestro discurso, o sea, todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de "alteridad" o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su todo apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros.[24]

Aunque Bajtín reconozca en el tercer aspecto de la palabra la importancia de la intención, la cual es precisamente uno de los blancos de ataque del texto de Barthes, cabe señalar dos aspectos de esta cita. Primero: el eco indiscutible que existe entre la "alteridad" de las palabras ajenas a las que refiere el teórico ruso y las múltiples escrituras que establecen un diálogo en el texto de Barthes; segundo: si aceptamos que las palabras existen como "neutras, ajenas y propias" al mismo tiempo, ¿cómo se podría pensar que el lenguaje es estable y transparente?, ¿dónde detenemos los ecos ajenos que resuenan una y otra vez en cada palabra y en cada enunciado?, ¿cómo sugerir siquiera la posibilidad de fijar el sentido de un discurso, de un texto?

[24] Mijaíl Bajtín, "El Problema de los géneros discursivos", pp. 275-276. Un poco más adelante Bajtín continúa diciendo (p. 280): "en todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferentes grados de otredad. Por eso un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para la expresividad del autor. El enunciado, así, viene a ser un fenómeno muy complejo que manifiesta una multiplicidad de planos. Por supuesto, hay que analizarlo no aisladamente y no sólo en su relación con el autor (el hablante) sino como eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y en su nexo con otros enunciados relacionados con él".

Es precisamente en esta inestabilidad y riqueza de la lengua que podemos encontrar los rasgos que anticipan ciertos gestos postestructurales. Pero Bajtín también se pronuncia visionariamente sobre la figura autoral: en las "Observaciones finales" de su texto sobre el cronotopo en las novelas, redactadas en 1973, Bajtín critica la noción de imagen de autor, si por eso entendemos un autor-creador, pues, señala, es una contradicción: "toda imagen es siempre algo creado y no creador".

> Naturalmente, el oyente lector puede crear él mismo para sí una imagen del autor (y generalmente la crea, es decir, se imagina de alguna manera al autor); puede, para ello, utilizar el material autobiográfico y biográfico, estudiar la época en la que el autor ha vivido y creado, así como otros materiales acerca del mismo; pero él (oyente-lector), tan sólo crea una imagen artístico-histórica del autor, que puede ser más o menos verídica y seria, es decir, sometida a los criterios que, generalmente, se aplican en tales casos a tales imágenes; pero que, naturalmente, no puede incorporarse al entramado imaginario de la obra. Sin embargo, si esa imagen es verídica y seria, le ayudará al oyente-lector a entender con más exactitud y profundidad la obra del autor en cuestión.[25]

Junto con la triple identidad que Barthes atribuye al escritor (etológica, mitológica y fantasmática) resaltada por Diaz, esta imagen de autor *creada* por el lector que propone Bajtín (la cual, dicho sea de paso, se encuentra a años luz del Autor intencional y autoritario), conforman esas voces ajenas, esas escrituras múltiples que sin duda dialogan y resuenan en los trabajos actuales de teóricos contemporáneos como Meizoz[26] y Amossy,[27] presagiando lo que hoy conocemos como nuevas teorías sociológicas sobre el autor.

Pasemos al último eco bajtiniano que destacaremos aquí, y que curiosamente nos conduce a esa otra voz ajena que es la de Derrida, ya que parece avanzar un primer paso en lo que podemos llamar la "deconstrucción del origen". Para Bajtín todo hablante "presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza", así como la existencia de los enunciados ajenos que también son anteriores: "todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por vez primera el eterno silencio del universo".[28] ¿Cómo ignorar los

[25] M. Bajtín, "Observaciones finales sobre el cronotopo", p. 407.
[26] Jérôme Meizoz, "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor".
[27] R. Amossy, "La doble naturaleza de la imagen de autor".
[28] M. Bajtín, "El Problema de los géneros discursivos", p. 255.

ecos de estos enunciados con el texto de Barthes cuando nos dice, desde la primera página que "la escritura es la destrucción [...] de todo origen"? Digamos brevemente que la escritura no es originaria (ni original) por estas dos razones: presupone la existencia de una lengua que, lo sabemos desde Saussure, es un sistema convencional y por lo tanto social (esto quiere decir que no es personal), lo cual implica que también esté conformada por esos otros enunciados ajenos.

Cuando hablamos y escribimos lo hacemos siempre con la lengua del otro (convencional, social y ajena), es esto lo que Barthes parece evocar al agregar también la voz, pues en realidad nos dice que "la escritura es la destrucción de toda voz y de todo origen",[29] ahí en donde el espectro derridiano resuena con mayor fuerza en su texto. Recordemos que un año antes, en 1967, Derrida había publicado *La voz y el fenómeno*, en el cual critica la cientificidad y objetividad de la fenomenología de Husserl. Uno de los gestos deconstructivos de este libro lo vamos a encontrar continuamente en el pensamiento derridiano: la filosofía occidental siempre ha privilegiado a la voz, al habla, sobre la escritura, ya que mientras la primera se relaciona con la vida (el autor está ahí, presente, para que no haya malentendidos), la escritura se relaciona con la muerte y la repetición (el autor y el receptor destinado pueden estar muertos o ausentes y el texto va a seguir significando). Es claro que los posibles malentendidos que puede generar la escritura al poder ser leída en ausencia de su creador son la causa por la que la filosofía la condena y desprecia, pues nos aleja de toda verdad y estabilidad.

Derrida va a demostrar entonces que la escritura es rechazada por ser un signo de signo, por ser una simple copia no original, por ser pura repetición del pensamiento o del habla, los cuales están más cerca de la conciencia y de la intención. Sin embargo, y éste es el gesto derridiano por excelencia, ni el habla ni el pensamiento son posibles sin la repetición, pues toda lengua, para tener sentido, tiene que poder ser repetible: una palabra que no pueda ser repetida no podrá formar parte de la lengua que es, como ya lo dijimos, un sistema convencional. Dicho de otra forma, la repetición, que es la característica por la cual la escritura es condenada, resulta necesaria para que el habla o el pensamiento tengan sentido. De esta forma, en lugar de privilegiar la vida y el origen propios de la voz, Derrida resalta el carácter fundamental de la muerte y la repetición en toda comunicación.[30]

[29] R. Barthes, *op. cit.*, p. 63.

[30] Derrida explica que la estructura de repetición (iterable) produce una deriva: "La situación del escritor y del firmante es, en lo que respecta al escrito, fundamentalmente la misma que la del lector. Esta desviación esencial que considera a la escritura como estructura reiterativa, separada de toda responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad de última instancia, huérfana y separada

La repetición y por ende la ausencia hacen posible todo discurso y como tal estructuran el acto del que habla: "la ausencia total del sujeto y del objeto de un enunciado —la muerte del escritor y/o la desaparición de los objetos que ha podido describir— no impide a un texto «querer-decir»".[31] Pero retomemos el ejemplo más radical y juguetón que nos ofrece en *La voz y el fenómeno* pues resulta pertinente para nuestro tema: no necesitamos conocer a la persona que dice o escribe "yo" para comprender la palabra *yo*, es por esto que el filósofo demuestra que comprendemos la palabra *yo* aun cuando el "autor" es ficticio o está muerto. Si estamos vivos y presentes cuando decimos "yo", no tiene mayor importancia en el *funcionamiento* del lenguaje.

> Mi muerte *es estructuralmente* necesaria al funcionamiento del *Yo*. Que esté además "vivo", y que tenga certeza de ello, esto viene por añadidura al querer-decir. Y esta estructura está activa, guarda su eficacia original incluso cuando digo "yo estoy vivo" [...] El enunciado "yo estoy vivo" acompaña mi estar-muerto y su *posibilidad* requiere la *posibilidad* de que esté muerto; e inversamente. No es esto una historia extraordinaria de Poe, sino la historia ordinaria del lenguaje.[32]

El funcionamiento del lenguaje, por su carácter repetitivo, implica que tanto el autor como el lector *puedan* estar muertos o ausentes. Éste es tan sólo un ejemplo (sin duda irónico en donde la literatura de Poe irrumpe en el rigor fenomenológico) de la forma en que Derrida deconstruye la intencionalidad ideal, la claridad del "querer-decir", "la unidad pura de la expresión" propuesta por Husserl, de una voz que se entiende ella misma al momento de ser emitida y que conlleva el sentido pleno del logocentrismo y, por ende, la voz viva de la metafísica. Lo que el filósofo nos dice con los ejemplos de *La voz y el fenómeno* es que, si el sentido no supone la presencia sino la ausencia, si el lenguaje no puede "funcionar" sin la repetición, es decir, la re-presentación, que son características propias de la escritura, ¿cómo es posible que la voz se considere originaria? Derrida piensa entonces una "escritura" (la llamada "archi-escritura") que será más "originaria"

desde su nacimiento de la asistencia de su padre es lo que Platón condenaba en el Fedro" (Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, p. 357). Por esto el filósofo ha sido acusado de abolir la responsabilidad ética de lo que uno dice. Sin embargo, aunque Derrida insiste efectivamente que no puede haber una responsabilidad absoluta dada la inestabilidad propia del lenguaje, insiste constantemente en que, por eso mismo, la responsabilidad ética de lo que decimos tiene que ser mayor. Este tema amerita otro trabajo por separado, pero baste agregar que, frente al contexto del desplazamiento del sujeto en el que nos hemos intentado ubicar en este texto, no puede haber responsabilidad absoluta si no hay una consciencia plena y pura del "querer decir".

[31] J. Derrida, *La voz y el fenómeno*, pp. 154-155.

[32] *Ibid.*, p. 158.

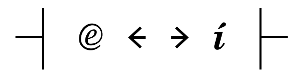
que la voz, y que será gobernada por la repetición. Estamos hablando de un "origen" que es, desde el principio, repetición. Pero ¿estamos hablando entonces de la deconstrucción del origen o de la muerte del Autor? recordemos una última vez lo que dice Barthes al inicio de su texto: "la escritura es la destrucción de toda voz y de todo origen".[33]

Antes de responder es importante subrayar dos puntos: primero tendríamos que repensar la noción de muerte en ambos autores dado que, como diría Bajtín, la palabra *muerte* tiene, por lo menos, un sentido neutro, otro ajeno y también uno propio, por lo que no podemos quedarnos sólo con el neutro. Si retomamos un sentido ajeno, es decir, la forma como otros han hecho uso de la palabra cargándola con nuevos sentidos, podemos evocar nuevamente la muerte de Dios de Nietzsche, la cual representó, entre otras cosas, un crimen simbólico que buscó el abandono de la creencia en figuras absolutas, generando así un cambio de paradigma dentro de la filosofía; entre estos ecos la muerte en Barthes y Derrida parece por momentos menos sanguinaria y escandalosa, alejándose un poco de su sentido convencional. Pero vayamos un poco más lejos: puesto que no podemos olvidar el contexto y la historia que hemos trazado hasta este momento, es importante seguir repensando qué significa la muerte en cada uno de los autores, ya que si ambos pensadores no conciben al sujeto como un individuo completamente autónomo, consciente y estable, con una identidad propia, ¿podemos seguir concibiendo su muerte como simple desaparición, destrucción o aniquilación?

Muchos de los malentendidos y malas interpretaciones que se han realizado de ambos autores surgen justamente al querer leer la palabra *muerte* en su sentido neutro, tomando la primera acepción del diccionario. Señalemos por lo menos dos momentos que nos muestran un ángulo más complejo que no podemos más que esbozar por falta de espacio. Por un lado, Derrida va a pluralizar la muerte desde el principio de su obra: baste el título de su libro *Las muertes de Roland Barthes*; habría entonces que preguntar ¿podemos morir más de una vez? Como asegura Catherine Malabou, esta pluralización constante de la muerte en la obra derridiana implica infligir el golpe mortal a la subjetividad y por ende a la metafísica,[34] pero también invita a leer la muerte desde otro horizonte.

Por el otro lado, habría que subrayar un aspecto del texto de Barthes que con frecuencia pasa desapercibido: cuando nos dice que "el nacimiento

[33] R. Barthes, *op. cit.*, p. 63.
[34] C. Malabou, "Le imprenable en question ou se prendre à mourir", p. 136.



del lector se paga con la muerte del Autor",[35] no podemos olvidar que ese lector tampoco puede ser "personal", puesto que "el lector" del que nos habla "es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología", porque en este contexto, según lo hemos recordado al inicio de nuestro texto, también el hombre ha muerto:

> el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Y esta es la razón por la cual nos resulta risible oír cómo se condena la nueva escritura en nombre de un humanismo que se erige, hipócritamente, en campeón de los derechos del lector.[36]

El lector que nace aquí no puede identificarse con el lector de la estética de la recepción, ni con un lector modelo. Dentro de la obra de Barthes, el lector no conlleva el regreso al humanismo, ni el autor es una simple reducción textual. Los críticos que arremeten contra los pensamientos de Barthes y Derrida, insisten con frecuencia en que el autor no se puede reducir a una instancia meramente textual, pues es importante dar cabida a las nuevas teorías sociológicas sobre el autor,[37] empero, todo depende de la forma en que entendamos la noción de "texto" y de "textualidad", pues al igual que la palabra *muerte* no puede ser leída simplemente (de forma reductora) en un sentido neutro; en el sentido derridiano más amplio de textualidad, e incluso en ese espacio del que nos habla Barthes, la sociología de la imagen autoral también puede tener cabida. Las muertes que nos ocupan hoy aquí no buscan mostrar en ningún momento que todo es lenguaje, ni mucho menos que no hay realidad,[38] como se insiste con frecuencia, sino que nos invitan a ver el mundo desde otra perspectiva, nos introducen a una concepción de la cultura más compleja y crítica que incita constantemente a repensar, releer, desmitificar y sobre todo a re-significar.

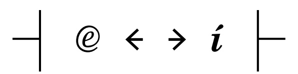
Ahora bien, una de las diferencias que podemos señalar entre la muerte del Autor y lo que hemos llamado la deconstrucción del autor radica en el hecho de que el texto de Barthes parece hablar principalmente de literatura, mientras que Derrida se refiere al funcionamiento de la lengua y

[35] R. Barthes, *op. cit.*, p. 71.
[36] *Idem*.
[37] *Cf.* Juan Manuel Zapata, "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor".
[38] *Cf.* J. Derrida, "Qu'est-ce que la deconstruction?".

de toda comunicación en general. Sin embargo, las consecuencias van a ser similares si las asumimos en nuestra aproximación al texto literario. Continuando el camino abierto por los escritores del siglo XIX, retomado por las vanguardias y Bataille, podemos considerar "la destitución de la subjetividad como una liberación radical, como el medio para deshacer los bordes y los límites impuestos por el orden cultural".[39] Y si recordamos la función del autor, proclamada por Foucault, podemos agregar junto con Seigel que "Mostrar que el autor-sujeto no es más que una función compleja del discurso, es abrir la vía a una proliferación, a la fluidez de un sentido que circulará libremente, sin ser entorpecido por los obstáculos de un orden estable de sujetos y de objetos".

¿Cómo interpretar esa libertad frente a los textos literarios? Los peores equívocos conducen a pensar que esta libertad permite decir lo que sea de cualquier texto, y a afirmar que la deconstrucción es una suerte de "relativismo radical",[40] que permite interpretaciones infinitas.[41] Nos parece que podemos ilustrar bien este tema recordando uno de los debates más interesantes en torno a los límites de la interpretación que protagonizaron Umberto Eco y Jonathan Culler en las conferencias publicadas en el libro *Interpretación y sobreinterpretación.* Aunque para ambos teóricos las intenciones pre-textuales de los autores ya no son relevantes para establecer el significado de los textos, Eco busca establecer los límites a través de lo que llama *intentio operis* o intención del texto,[42] la cual está en interacción con la intención del autor y la del lector; para Eco las propiedades del propio texto ponen límites a la gama de interpretaciones legítimas, pues hay criterios que limitan la interpretación: no tenemos "derecho a decir que el mensaje puede significar *cualquier cosa.* Puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que sería ridículo sugerir".[43] Si bien es cierto que Eco y Culler están a favor de las críticas pluralistas, el hecho de que el primero intente establecer ciertos límites a través de la intención de la obra ha sido criticado por Compagnon, quien argumenta que no es afortunado el tomar prestado el término de *intención* que en la fenomenología de Husserl se relaciona con la conciencia, puesto que, "como el texto no tiene conciencia, hablar de intención del texto o de *intentio operis* significa reintroducir subrepticiamente la intención del autor como barrera de la interpretación,

[39] J. Seigel, *op. cit.*
[40] Paul B. Armstrong, "El conflicto interpretativo y la validez".
[41] Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación.*
[42] *Ibid.*, p. 69.
[43] *Ibid.*, p. 47.



bajo un término menos sospechoso o provocador",[44] lo cual parece estar haciendo Eco constantemente en el debate.

Como era de esperarse, Culler no es partidario de dejar que el texto determine la gama de preguntas que le podemos plantear y busca demostrar que las interpretaciones más interesantes eluden esa barrera que Eco intenta establecer. Para poner un ejemplo de qué tipo de preguntas podemos plantear a un cuento, Culler cita a Wayne Booth con uno de los mejores y más divertidos fragmentos que los textos de teoría literaria han tenido entre sus páginas:

> ¿Qué tienes que decir, cuento infantil de apariencia inocente, que tratas de tres cerditos y un lobo malvado, sobre la cultura que te conserva y responde a ti? ¿Sobre los sueños inconscientes del autor o el folklore que te creó? ¿Sobre la historia del suspense narrativo? ¿Sobre las relaciones entre razas más claras y más oscuras? ¿Sobre las personas grandes y pequeñas, peludas y calvas, delgadas y gordas? ¿Sobre los patrones ternarios de la historia humana? ¿Sobre la Trinidad? ¿Sobre la ociosidad y la laboriosidad, la estructura familiar, la arquitectura doméstica, la práctica dietética, los modelos de justicia y venganza? ¿Sobre la historia de las manipulaciones del punto de vista narrativo para la creación de simpatía? ¿Es bueno para un niño leerte u oírte recitado noche tras noche? ¿Se permitirán los cuentos como tú —deberían permitirse los cuentos como tú— cuando hayamos creado nuestro Estado socialista ideal? ¿Cuáles son las implicaciones sexuales de esa chimenea —o de ese mundo estrictamente masculino en el que no se menciona nunca el sexo—? ¿Qué hay de todos esos bufidos y jadeos?[45]

Si la interpretación de un texto literario necesariamente se delimita a partir de lo que Eco llama intención del texto, para Culler todas estas preguntas conducirían a lo que Eco descalifica como sobreinterpretación; todo análisis feminista, de género, pedagógico, ideológico marxista, estructuralista, jurídico, religioso, psicoanalítico, sociológico, antropológico, racial, quedaría entonces descartado y la literatura comparada con mucha frecuencia sería desautorizada.

> Si la interpretación es reconstrucción de la intención del texto —añade Culler—, éstas son preguntas que no llevan por ese camino; preguntan sobre lo que el texto hace y cómo lo hace: cómo se relaciona con otros textos y otras prácticas; qué oculta o reprime; qué avanza o de qué es cómplice. Muchas de

[44] A. Compagnon, *op. cit.*, p. 97.
[45] Wayne Booth, *apud* Jonathan Culler, "En defensa de la sobreinterpretación", p. 125.

las formas más interesantes de la crítica moderna no preguntan qué tiene en mente la obra, sino qué olvida, no lo que dice sino lo que da por sentado.[46]

Culler explica finalmente que la deconstrucción nunca invita a que un texto signifique lo que el lector quiera que signifique; para la deconstrucción derridiana el sentido de un texto está delimitado por el contexto, y las posibles recontextualizaciones a través del tiempo son las que pueden ser infinitas.

El teórico norteamericano termina la discusión evocando al propio Barthes y la apertura que ofrece al lector a través de una "libertad metodológica" que implica, necesariamente, una lectura que busca apreciar el plural del texto, "la galaxia de significantes", pues "todo significa sin cesar":[47] "En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar* pero nada por *descifrar* [...] la escritura instaura sentido sin cesar".[48] El lector en Barthes no viene a completar algo que el texto ya había planeado, algo preestablecido, de hecho el texto no se completa jamás. Por eso, en este contexto, entre muerte y deconstrucción no hay tanta distancia y los pensamientos de Barthes y Derrida nos invitan y nos enseñan a producir sentidos constantemente, a leer de otra forma, a re-significar una y otra vez dependiendo de los contextos, lo cual genera inestabilidad y *juego* (en el sentido más polisémico de esta palabra que, evidentemente, no sólo evoca el aspecto lúdico, sino también el compromiso interpretativo, performativo, etcétera). Con todo, no nos queda más que agregar que este *juego* barthiano y derridiano siempre ha implicado una lectura minuciosa textual y contextual ejemplar, que aún hoy sigue haciendo escuela.

[46] J. Culler, *op. cit.*, pp. 125-126.
[47] R. Barthes, *S/Z*.
[48] R. Barthes, "La muerte del autor", p. 70.

Bibliografía consultada

Amossy, Ruth, "La doble naturaleza de la imagen de autor", en Juan Zapata, comp., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Trad. de Juan Zapata. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 66-84.

Armstrong, Paul B., "El conflicto interpretativo y la validez", en Adriana de Teresa Ochoa, coord., *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. México, Bonilla Artiga Editores / UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 143-170.

Bajtín, Mijaíl, "El Problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Mexico, Siglo XXI, 2012, pp. 245-290.

————————, "Observaciones finales sobre el cronotopo", en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 393-409.

Barthes, Roland, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

————————, *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Compagnon, Antoine, *El demonio de la teoría*. Trad. de Manuel Arranz. Barcelona, Acantilado, 2015.

Culler, Jonathan, "En defensa de la sobreinterpretación", en Umberto Eco, ed., *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. de Juan Gabriel López Guix. Madrid, Cambridge University Press [sucursal en España], 1995.

DERRIDA, Jacques, *La voz y el fenómeno*. Trad. de Patricio Peñalver. Valencia, Pre-Textos, 1995.

———, *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1998.

———, "Qu'est-ce que la deconstruction?", en *Le Monde*, París, 12 de octubre, 2004. [En línea.] <http://medias.lemonde.fr/medias/pdf_obj/sup_pdf_derrida_111004.pdf>. [Consulta: 25 de enero, 2018.]

DIAZ, José-Luis, "L'écrivain comme fantasme", en Catherine Coquio y Régis Salado, ed., *Barthes après Barthes, une actualité en questions. Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990*. Pau, Publications de l'Université de Pau, pp. 77-87.

ECO, Umberto, ed., *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. de Juan Gabriel López Guix. Madrid, Cambridge University Press [sucursal en España], 1995.

EICHENBAUM, Boris, "Cómo está hecho 'El Capote' de Gogol", en Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 10ª ed., trad. de Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 2007, pp. 159-176.

FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Dits et écrits I*. París, Quarto Gallimard, 2001, pp. 817-849.

GARCÍA HUBARD, Gabriela, "Del cambio de autor al autor espectral", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* 2015, núm. 24, pp. 140-156. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1149>. [Consulta: 25 de enero, 2018.]

MALABOU, Catherine, "Le imprenable en question ou se prendre à mourir", en *Ètudes Françaises*. Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, vol. 38, núm. 1-2 (*Derrida lecteur*), pp. 135-144.

———, "Literature & Indifference", entrevista con Ante Jerić. Zagreb, Multimedia Institute. [En línea.] <http://mi2.hr/en/2014/06/catherine-malabou-zagrebacki-razgovor/>. [Consulta: 25 de enero, 2018.]

MEIZOZ, Jérôme, "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", en Juan Zapata, comp., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Trad. de Juan Zapata. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 84-96.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*. París, Galilée, 2007.

SEIGEL, Jerrold, "La mort du sujet: origines d'un thème", *Le Débat*. París, Gilimard, 1990, núm. 58.

ZAPATA, Juan Manuel, "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor", en *Linguística y Literatura*. Núm. 60, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2011, pp. 35-58.

Otear la comunidad desde la torre de marfil: apuntes sobre la noción de autor como constructo inmunitario

@

Aina Pérez Fontdevila
Universidad de Alcalá
GRC Cuerpo y Textualidad[1]

En la introducción al *reader Los papeles del autor/a*[2] tratamos de pensar la noción que nos ocupa a partir de una serie de precarias oposiciones (original *vs* copia; repetición *vs* innovación; imitación *vs* originalidad; producción *vs* reproducción; autonomía *vs* heteronomía; interioridad *vs* corporeidad; propiedad *vs* alteridad; masculino *vs* femenino, etcétera) que la atraviesan histórica y conceptualmente, y que convierten la institución autorial en una tambaleante "estructur[a] [que] ya se est[á] necesariamente deconstruyendo a sí mism[a]", según la define Peggy Kamuf[3] con relación al texto de Derrida "Des tours de Babel" (1985). En esta ocasión, pretendo centrarme en una de estas oposiciones —singularidad *vs* comunidad— a fin de apuntar algunas de las razones por las cuales dicha

[1] Este trabajo se ha desarrollado en el marco de un contrato posdoctoral Juan de la Cierva-Formación (FJCI-2017-32815) y está vinculado a los proyectos "La autoría en escena. Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo/corpus autorial" (FFI2015-64978-P) (Universidad Autónoma de Barcelona) y "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (FFI2017-89870-P) (Universidad de Alcalá). Asimismo, participa del proyecto de investigación "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), de la DGAPA-UNAM.

[2] Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, "Hacia una *biografía* del concepto de autor".

[3] Peggy Kamuf, "Una sola línea dividida", p. 101.

institución puede leerse a la luz de lo que Roberto Esposito ha descrito como dispositivos de *inmunización*.[4]

Quisiera hacerlo, además, mediante un diálogo un tanto malabarista entre diversas estructuras célebres en la llamada tradición literaria occidental: "La torre de marfil" construida por Forster en el texto homónimo (1939); la torre de Babel que Derrida (de)construye en el artículo citado; y algunos fragmentos clásicos del *corpus* que instituye la literatura comparada como disciplina humanista en la contemporaneidad. Tal diálogo debería sugerir algunas connivencias —y las exclusiones que implican— entre las concepciones modernas del sujeto humano, del sujeto *autor* o *artista* y del "conjunto de ser-sujetos",[5] en que parece consistir la "comunidad literaria" defendida por el comparatismo de la "igualdad".[6]

Babel vs Marfil

Pese a competir en fama en el imaginario cultural y literario de Occidente, la torre de Babel y la torre de marfil parecen ocupar casillas opuestas en el tablero de ajedrez donde se juegan y se negocian las tensiones conceptuales en las que tal imaginario se sustenta. Si la primera sueña con instaurar "la transparencia pacífica de la comunidad humana",[7] la segunda viene a representar la singularidad, entendida como distancia y diferencia respecto a la comunidad, que caracteriza la figura del artista que emerge entre los siglos XVIII y XIX, cuando Sainte-Beuve inaugura el sentido estético de la expresión al reprocharle a De Vigny su "retiro" del mundo.[8] A pesar de la implicación peyorativa que parece acompañarla desde su nacimiento

[4] *Vid.* Roberto Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*; *Immunitas. Protección y negación de la vida*.
[5] Nancy, *apud* R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 17.
[6] Gilbert Chaitin, "Otredad. La literatura comparada y la diferencia". Como indico en el título, señalo sólo algunos aspectos de la relación entre autoría e inmunización, cuyo análisis desarrollo más ampliamente en mi tesis doctoral. Por otra parte, este artículo forma parte de un ensayo más extenso donde intento releer el concepto de autor simbolizado por la torre de marfil a la luz de "Des tours de Babel". De ahí que aspectos clave del texto de Derrida y de dicha relectura no aparezcan en estas páginas.
[7] J. Derrida, "Des tours de Babel", p. 218.
[8] "Vigny, plus secret, / comme en sa tour d'ivorie, avant midi, rentrait", leemos en el poema "à M. Villemain" (Charles Augustin Sainte-Beuve, *Pensées d'août*, p. 123). Como explica Steven Shapin ("The Ivory Tower. The history of a figure of speech and its cultural uses", pp. 2-4), la imagen de la torre de marfil procede de la tradición bíblica, concretamente de la descripción de la esposa de Salomón en el *Cantar de los Cantares*: "tu cuello, como torre de marfil" y, "desde el siglo XII, y quizá inspirándose en el uso del Antiguo Testamento, [...] quedó estrechamente asociada a la figura de María, madre de Jesús". Abandona el contexto religioso para adentrarse en el estético en 1837, bajo la pluma de Sainte-Beuve, aunque este uso no se generaliza hasta la década de 1930.

literario —implicación que Forster se propone contestar en nombre del "derecho innato del hombre"[9] a la soledad y a lo que se supone posibilita—, la torre de marfil funciona como una perfecta metonimia locativa para una concepción del artista y de la creación estética tan arraigada que, como veremos, espejea incluso en algunas lecturas de lo literario aparentemente más afines al proyecto babélico que a la representación de la *firma* autorial como singularidad y autonomía *absolutas*; es decir, desligadas o absueltas de cualquier dependencia o *deuda* heteronómicas.

Tal concepción pivota sobre la definición de *autor* como originador o fundador, como "individuo único, único responsable de un producto único",[10] que es la "impresión o encarnación verbal de [su] intelecto",[11] es decir, un producto del *fuero interno* que aparece desligado del *foro público*, de ese espacio compartido que, en configuraciones anteriores —lo que Heinich denomina "régimen de comunidad"—,[12] supeditaba la autonomía creativa a sus demandas; donde el conocimiento y las ideas eran consideradas bien común; y en el cual el escritor sólo podía postularse como su vehículo o mediador. Una concepción que nace durante el siglo XVIII para afianzarse en el XIX con la emergencia del "régimen de singularidad" —donde *tanto* la obra *como* el artista son definidos según criterios de originalidad, autenticidad, excepcionalidad o *incomparabilidad*—,[13] y que alcanza su paroxismo en la contemporaneidad, cuando cristaliza en la figura del artista divinizado: el "creador *ex nihilo*",[14] que se concibe libre de "cualquier limitación «exterior», capaz de «obtenerlo todo de su propia interioridad y darse su propia ley»",[15] y cuya soledad definitoria —como la del Robinson Crusoe descrito por Derrida en *La bestia y el soberano*— "quiere decir ser singular, único, excepcional, aparte",[16] pero también "«soy» absoluto"; "estoy absuelto, despegado o liberado de cualquier atadura, *absolutus*, [...] soy excepcional, incluso soberano".[17]

Como puede advertirse, la configuración que acabo de simplificar[18] también construye —al construirse *en contra*— aquello que amenaza con ex-

[9] Edward Morgan Forster, "La torre de marfil", p. 12.
[10] Martha Woodmansee, "El genio y el *copyright*. Condiciones económicas y legales del surgimiento del 'Autor'", p. 283.
[11] *Ibid.*, p. 301.
[12] Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique.*
[13] *Idem.*
[14] Jean-Marie Schaeffer, "Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista".
[15] François Flahault y Jean-Marie Schaeffer, "Présentation".
[16] J. Derrida, *Seminario La bestia y el soberano.* Vol. II, p. 29.
[17] *Ibid*, p. 21.
[18] *Vid*. A. Pérez y M. Torras, *op. cit.*

propiar, alterar o contaminar este fuero interno y sus productos. Según se colige del análisis de Heinich, el "régimen de singularidad" tiene en la oposición a la comunidad una de sus piedras angulares, que determina tanto la consideración de la creación como las representaciones ideales de la figura artística. La primera se presenta como autónoma respecto a las "coerciones" y "demandas" de una sociedad que se entiende como "exterioridad alienante, sinónimo de inautenticidad", y lo hace bien vinculando sus motivaciones con "la interioridad de la persona", bien apelando a una "trascendencia ultramundana",[19] es decir, a una fuente también exterior al espacio social —la inspiración— que, una vez más, permite *distinguir* la creación vocacional de lo *común*, tanto en la acepción que lo vincula con lo corriente, lo repetitivo, lo reproducido o lo ordinario como en la que lo refiere al espacio compartido de una comunidad.

Es justamente de esta comunidad y de sus influencias contaminantes y expropiadoras de lo que parece preservar la torre de marfil como "estructura fortificada" y "defensiva".[20] Si "los poetas [...] subíamos cada vez más alto [era] para aislarnos de la multitud", escribe Nerval;[21] los "hombres que tratan de enclaustrarse" en ella, según Forster, lo hacen para "resistir, o modificar, las inclinaciones que le confiere su condición de miembro del rebaño [*herd*]";[22] y si De Vigny se encerró en "una fortaleza en la cual permanecía indemne" fue para "separarse de las prisas, estrépitos, confusiones y pequeñeces del mundo".[23] Además, esta defensa o preservación presenta la ventaja de reiterar la proximidad e incluso la *projimidad* del artista con lo divino en la medida en que lo vincula con la altura y con la visión: permite "[contemplar] la acción desde las alturas como un dios",[24] es decir, en el lugar del Dios o del soberano cuyo mayor atributo es, junto a la soledad, esa posición *en sobrevuelo* desde la cual puede "potencialmente verlo todo, ver el todo"[25] y "ver sin ser visto",[26] sin verse afectado, "despegado o liberado de cualquier atadura".[27] Así, proporciona una "más clara perspectiva del mundo"[28] o una "contemplación pormenorizada de los acontecimientos" y ofrece "una mejor oportunidad de ver [la civilización]

[19] N. Heinich, *op. cit.*, pp. 89-90.
[20] S. Shapin, *op. cit.*, p. 1.
[21] *Apud* S. Shapin, *op. cit.*, p. 5.
[22] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 2.
[23] *Ibid.*, p. 1.
[24] *Idem.*
[25] J. Derrida, *Seminario La bestia y el soberano.* Vol. I, p. 257.
[26] *Ibid.*, p. 344.
[27] J. Derrida, *Seminario La bestia y el soberano.* Vol. II, p. 21.
[28] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 2.

en sus justos términos”,[29] es decir, constituye un lugar de omnisciencia y de poder desde el cual conocer y dirigir el espacio común que se mantiene a distancia.

Por otra parte, si esta protegida “obertura sobre el mundo”[30] evita confundirse con él y “sumergir[se] dentro de [la] propia clase, de [la] propia nación”[31] o incluso de la propia especie, como veremos, es también en cuanto “lugar de repliegue sobre sí”, según define Maingueneau otro famoso espacio creativo, no sólo imaginario: la biblioteca de Montaigne.[32] De ahí que proporcione otra clase de visión que, según la tradición inaugurada por la figura de Homero, aparece vinculada con la ceguera respecto al mundo exterior: como escribe Forster a propósito de Plotino, la torre de marfil permite llegar allí donde “sólo podemos llegar ‘rehusándonos a ver’, y no mediante el movimiento de nuestros pies que nos lleve de tierra en tierra; nos retiramos hacia dentro de nosotros mismos y forzamos nuestra visión interior, que es un derecho innato del hombre”.[33]

De este modo, nuestra torre es también una imagen pertinente para otro recinto célebre: la “habitación meticulosamente cegada y ensordecida”,[34] donde Proust podía “escuchar su instinto” y leer “el libro interior de signos desconocidos”, esos “para cuya lectura nadie podía ayudar[le] con ninguna regla” porque “esta lectura consistía en un acto de creación”.[35] Si, para Forster, el “contacto con nuestros semejantes” permite el aprendizaje del “comportamiento práctico”,[36] vinculándose así a la imitación y a la reproducción técnica asociadas al “régimen de comunidad”, la creación requiere que la soledad garantice la originalidad y la irreemplazabilidad características del “régimen de singularidad”: en palabras de Proust, en ella “nadie nos puede suplir y ni siquiera colaborar con nosotros”.[37]

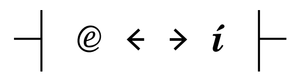
De este modo, el aislamiento en la torre de marfil viene a garantizar el carácter “idiomático” y autogenético de los productos en los que el artista se expresa o, en otras palabras, la propiedad y la pureza de su firma. Frente al sueño bíblico de una lengua única, parece representar su multiplicación: en cuanto sede del sujeto diferente, distinguido y sobresaliente que es el artista en “régimen de singularidad”, parece ilustrar el sueño opuesto,

[29] *Ibid.*, p. 12.
[30] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l’oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, p. 51.
[31] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 10.
[32] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 51.
[33] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 12.
[34] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 49. *Vid.* M. Forster, *op. cit.*, p. 11.
[35] Marcel Proust, *apud* D. Maingueneau, *op. cit.*, pp. 48-49.
[36] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 12.
[37] M. Proust, *apud* D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 48.

esto es, el deseo de "firmar de modo idiomático", "irreemplazable",[38] que podríamos resumir con una sentencia de Rousseau: "las almas fuertes" tienen un "idioma particular".[39] Entonces, ¿cómo ha podido coexistir, en una tradición que se quiere homogénea y unitaria, con su antagonista babélica, con el sueño renovado de una comunidad (literaria) de "esencia única, autónoma y universal"?[40]

Como trataré de mostrar en las páginas que siguen, tal vez no se trate, en realidad, de proyectos tan opuestos. De hecho, la torre de marfil parece alzarse allí donde la de Babel fue condenada a fracasar, puesto que, según la lectura de Derrida, si Dios castiga a los semitas es precisamente por "haber querido [...] asegurarse, de sí mismos, una genealogía única y universal", intención que resume en la de "*hacerse un nombre*, darse a sí mismos un nombre, construirse ellos mismos su propio nombre, parecérsele ('que ya no seamos dispersados') como en la unidad de un lugar que es a la vez una lengua y una torre, la una como la otra".[41] ¿No es justamente esta pretensión saboteada la que se supone que consuma el nombre de autor? Según expone Heinich, la firma —en su dimensión pseudonímica—[42] "demuestra" que, "a la particularidad propia de cada persona, se añade en el escritor la singularidad de aquel que pretende escapar de lo común deviniendo un «autor» y, si es posible, «fuera de lo común», dotado de una originalidad que le hace insustituible por ningún otro".[43] Reemplazando el nombre heredado, el que "se hace" el propio escritor demuestra su poder "de crearse a sí mismo: la consecución de su deseo de auto-engendramiento a través de la escritura"; su capacidad de "actuar y definirse como un ser independiente de toda sujeción a una identidad prescrita por otro";[44] o, en otras palabras, de "[salir] de su identidad asignada para darse una identidad de la que es, por así decirlo, el autor".[45] En definitiva, como el que pretendían otorgarse los constructores de Babel, el nombre que "se hace" el creador representa el poder de "darse su propia ley" y asegurarse, "de sí mismo, una genealogía".

[38] J. Derrida, *Points de suspension...*, p. 213.
[39] Jean-Jacques Rousseau, *apud* José-Luis Diaz, *L'Homme et l'oeuvre*, p. 82.
[40] G. Chaitin, *op. cit.*, p. 152.
[41] J. Derrida, "Des tours de Babel", p. 213.
[42] A esta dimensión cabría añadir la del *renombre*, que vincula la firma autorial a una comunidad de reconocimiento y a los atributos que se le asocian mediante su circulación (N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, p. 172). *Vid.* A. Pérez y M. Torras, *op. cit.*, pp. 44-45.
[43] N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, p. 172.
[44] *Ibid.*, p. 175.
[45] *Ibid.*, p. 173.



Babel, Marfil y el proyecto comparatista

Si la torre de los semitas lleva ventaja en este tablero de ajedrez es, quizás, porque en ella espejea la misma tradición que sigue celebrándola, y que ha pretendido instaurar aquella "transparencia pacífica de la comunidad humana" que opera, sin embargo, como una "violencia colonial" mediante la universalización del propio idioma, según define Derrida el proyecto babélico.[46] Un sueño que no termina con la ficción de una lengua "unitaria y original luego dividida, fragmentada o dispersa" —"postulad[o] neoclásic[o] y romántic[o]" que fundamenta "el estudio filológico de las lenguas y literaturas nacionales"—,[47] sino que se renueva en la de esa literatura como "esencia única, autónoma y universal"[48] que defendía el cosmopolitismo comparatista, cuyo máxima expresión Gilbert Chaitin localiza en la *Teoría literaria* de Wellek y Warren (1942) ("la literatura es *una*, como el arte y la humanidad son *unos*"),[49] pero que está enraizado en los movimientos decimonónicos que "[sirvieron] de justificación, tanto en política como en el estudio de la literatura, para la construcción de los imperios coloniales",[50] con la solidaria universalización de la literatura occidental.

Así lo denuncian, por ejemplo, textos ya clásicos de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin,[51] o de Susan Sniader Lanser,[52] centrados en la exclusión del proyecto comparatista de las llamadas literaturas postcoloniales o de los estudios literarios feministas. Los primeros lo vinculan con la emergencia de la filología inglesa, indisociable de la empresa imperialista y de la "naturalización de valores construidos (por ejemplo, civilización, humanidad, etc.)", la consiguiente instauración de sus pares negativos ("salvaje, primitivo, nativo") y el rechazo del "valor de lo «periférico», lo «marginal» y lo «no-canónico»".[53] Por su parte, Chaitin o Sniader Lanser muestran que el comparatismo tradicional se rige por la búsqueda de lo común, pero de lo común comprendido como similar (como "propiedad" sustancial de los elementos que une, parafraseando a Roberto Esposito)[54] y de

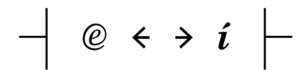
[46] J. Derrida, "Des tours de Babel", p. 218.
[47] G. Chaitin, *op. cit.*, p. 147.
[48] *Ibid.*, p. 152.
[49] René Wellek y Austin Warren, *apud* G. Chaitin, *op. cit.*, p. 152.
[50] G. Chaitin, *op. cit.*, p. 148.
[51] B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin, "El imperio contraescribe: introducción a la teoría y práctica del postcolonialismo".
[52] S. Sniader Lanser, "¿Comparando con qué? Feminismo global, comparatismo y las herramientas del amo".
[53] B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin, *op. cit.*, p. 180.
[54] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 23.

lo similar definido en un marco comparativo que toma la parte por el todo o, en otras palabras, que propone como "propiedades" comunes —normativizándolas— las que se atribuye una comunidad euro y androcentrada.

Según ambos autores, el contexto bélico en el que escriben Werren y Wallek relegitimará "el estudio de la igualdad" y los valores de "universalidad y trascendencia" bajo el pretexto de "preservar la dignidad humana y el logro artístico frente a las amenazas del fascismo y de la guerra mundial",[55] abocando a un "llamamiento a la unidad de la humanidad, del arte y de la literatura"[56] y al descubrimiento o a la consolidación, mediante éstos, de "(nuestra) común humanidad" o de la "unidad espiritual en nuestra mitad del mundo".[57] Tal llamamiento, sin embargo, revalida también la "[represión] del disenso como una forma de discordia"[58] y la consideración de lo diferente como "[desviado] de la norma",[59] en tanto se fundamenta, como veíamos, en la "unidad de toda la experiencia y la creación literarias", en la "[trascendencia de] los límites lingüísticos y nacionales" o en el reconocimiento de "intereses" y "fines literarios idénticos" para "todo el globo".[60]

De ahí que no resulte sorprendente —de entrada— que sea este mismo contexto el que ataque con más fuerza[61] esa estructura defensiva que, frente a este sueño de unidad, parecía enarbolar la diferencia, comprendida no obstante como distinción jerárquica respecto a lo común. Recogiendo, amplificando y desplazando hacia la filosofía, la ciencia o la institución universitaria el uso que le diera Sainte-Beuve en su poema "à M. Villemain"; el periodo de entreguerras convierte la torre de marfil en el blanco de unas críticas que no cesarán en los años sucesivos, advirtiendo a artistas, científicos y académicos de que su "desvinculación de los problemas de la comunidad en su conjunto [es decir, «considerada como un todo»][62] [es] inmoral".[63]

[55] S. Sniader Lanser, *op. cit.*, p. 199.
[56] G. Chaitin, *op. cit.*, p. 153.
[57] Warren Friedrich, *The Challenge of Comparative Literature and Other Adresses* (1970), *apud* S. Sniader Lanser, *op, cit*, p. 200.
[58] G. Chaitin, *op. cit.*, p. 153.
[59] *Ibid.*, p. 152. A propósito de Wellek y Warren (1942), Aldridge (*Comparative Literature: Matter and Method*, 1969) o Dyserinck (*Komparatistik: Eine Einführung*, 1977), Chaitin escribe que "la literatura nacional no constituye ya la unidad fundamental que se debe combinar, suprimir o superar [como en Van Tieghem, por ejemplo], puesto que, en las versiones modernistas, sólo ocupa un lugar secundario y derivativo. Lo individual existe en virtud de sus diferencias respecto a la uniformidad del todo: lo individual es lo que se desvía de la norma; G. Chaintin, *op. cit.*, p. 152.
[60] François Jost (*Introduction to Comparative Literature)* y David Malone (Introducción a *The Challenge of Comparative Literature and Other Adresses)*, *apud* S. Sniader Lanser, *op. cit.*, p. 199.
[61] S. Shapin, *op. cit.*
[62] M. Forster, *op. cit.*, p. 10.
[63] S. Shapin, *op. cit.*, p, 8.



Sin embargo, la reflexión con la que Forster pretende defender este retiro puede alumbrar más galerías comunicantes entre estas estructuras enfrentadas en apariencia. Porque si la torre de Babel se vinculaba con la "transparencia" de la "comunidad humana", el aislamiento en la torre de marfil representa ahora su condición de posibilidad, es decir, aquello en que parece cifrarse *lo propio* de tal comunidad. Planteando una distinción donde resuena la que estableciera Proust entre el *yo social* y el *yo interior*[64] (y, con ella, la cartesiana entre alma y cuerpo, como veremos), Forster considera al "hombre" de "naturaleza dual". En él se conjugan "el instinto gregario" y "el instinto de soledad", aunque parece que sólo el último lo distingue de la animalidad:

> El hombre desea estar solo incluso cuando se siente satisfecho. Esta es una de las diferencias entre un hombre y un pollo. El pollo únicamente quiere estar solo cuando se siente desgraciado. Apenas una gallina se separa de sus compañeras, o de su compañero y señor, y camina solitaria y con los ojos vidriosos, haciendo pequeños ruidos melancólicos, sabemos que probablemente se encuentra enferma. [...] Pero no es presumible que el hombre que camina solitario sea un enfermo: es que pretende entrar en su Torre de Marfil. Necesita de ésta tanto como del gallinero humano, de la ciudad. —Ambas cosas son parte de su herencia— soledad y multitud.[65]

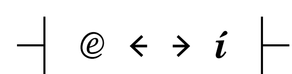
El "deseo de estar solo" procede, por ejemplo, de "la indignación contra la horda, la comunidad y el mundo; la convicción a que a menudo llega el individuo aislado, de que su soledad le otorgará algo más grande y más excelente que aquello que puede obtener cuando se esfuma en la multitud".[66] Lo alienta, por otra parte, la voluntad de "meditar un problema social, ejercitar su espíritu, o crear un poema".[67] De ahí que el "instinto de soledad" "[haya] sido un especial factor en el desenvolvimiento de la literatura, la filosofía y el arte", y de ahí también que, pese a que "no resulte tan antiguo como el otro, el gregario", sus "orígenes se remont[en] a los de la civilización";[68] una civilización, pues, que se perfila como una comunidad indisociable de las creaciones que permite justamente el aislamiento o la negación de la comunidad.

[64] Sobre la importancia de esta distinción, que Proust establece en *Contre Sainte-Beuve*, véase A. Pérez y M. Torras, *op. cit.*, pp. 37-39.
[65] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 2.
[66] *Ibid.*, p. 12.
[67] *Ibid.*, p. 2.
[68] *Idem.*

Si el fracaso del proyecto de Babel dispersaba en “rebaños”, “tribus, grupos [y] naciones” —aquellos en que el hombre se “integra rápidamente” en cuanto “animal gregario” y que implican un descenso o una sumersión—,[69] la torre de marfil parece erigirse en salvaguarda de aquello mismo que la construcción semítica habría querido representar: una civilización, una comunidad humana como “totalidad”, “*sin tener en cuenta las distinciones lingüísticas*”, en la cual —parafraseando a Wellek y Warren— el arte y la literatura son *unos* porque *una* es la humanidad. Y esto porque el texto de Forster alumbra una cuestión fundamental: lo que anuda la comunidad es precisamente la singularidad o la irreemplazabilidad; la distinción respecto a la comunidad es lo que fundamenta la misma idea de comunidad humana, representada así como conjunto de subjetividades o, mejor aún, de singularidades. En consecuencia, la convivencia de ambas estructuras la posibilita una distinta concepción de la comunidad (como “civilización” o como “multitud”) que, en el fondo, las hermana, porque comparte una misma concepción de la individualidad.

Cuando la torre de marfil se presenta como estructura defensiva contra la “horda” o el “rebaño”, identifica la comunidad con aquello que amenaza con afectar, alterar o disolver al “*sujeto* con todas sus más irrenunciables connotaciones metafísicas de unidad, absoluto, interioridad”,[70] que, según veíamos, presupone también la figura autorial. Una amenaza que Roberto Esposito vincula con el “deber” o la “deuda” (el *munus*) que anuda la *communitas* y que hace de lo común ya no una “propiedad” sino una “falta” que expone al sujeto individual “a lo que interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior”.[71] Desde esta perspectiva, la torre de marfil —y la institución autorial— se revelan como dispositivos de lo que el mismo Esposito considera “la clave explicativa de todo el paradigma moderno”: la “inmunización” como absolución, exoneración o privación del *munus*[72] y como distinción frente a “la *communitas* de aquellos que, por el contrario, se hacen sus portadores”.[73] De este modo, pueden aplicarse al habitante de la torre de marfil las palabras que Esposito dedica a “[l]os individuos modernos”, que:

[69] *Ibid.*, p. 10.
[70] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 22.
[71] *Ibid.*, pp. 30-32. Por supuesto, se trata de una irrupción y un vuelco constitutivos, tanto para el sujeto como para el *autor*, pese a que sus representaciones inmunizantes pretendan dar a ver justamente lo contrario. Tratamos de explicarlo en A. Pérez y M. Torras, *op. cit.*
[72] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, pp. 39-40.
[73] R. Esposito, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, p. 15.

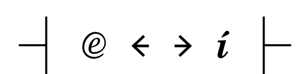


> llegan a ser verdaderamente tales —es decir, perfectamente in-dividuos, individuos "absolutos", rodeados por unos límites que a la vez los aíslan y los protegen— sólo habiéndose liberado preventivamente de la "deuda" que los vincula mutuamente. En cuanto exentos, exonerados, dispensados de ese contacto que amenaza su identidad exponiéndolos al posible conflicto con el vecino. Al contagio de la relación.[74]

En la medida en que pueden leerse como estrategias de escenificación de una "autonomía originaria"[75] o, en otras palabras, como estrategias de denegación (y de delegación en "aquellos que" se suponen "sus portadores") de toda intervención o dependencia heteronómicas —empezando, por ejemplo, por el uso de una lengua común (*vs* el "idioma particular" o la "firma idiomática")[76] y acabando por la contrafirma comunitaria a la que, de hecho, *se debe* el autor como tal—,[77] los mecanismos de singularización que definen la autoría moderna pueden interpretarse en el marco de esta liberación o inmunización.

Por otra parte, el énfasis en la unidad y en la identidad que caracteriza los proyectos comparatistas descritos anteriormente hace de aquella comunidad literaria —como de la "comunidad humana" con la que se pretende coincidente y la "civilización" perfilada por Forster— un buen ejemplo de la "deriva mítica" en la que corre el riesgo de incurrir el pensamiento sobre la comunidad aun cuando trata de oponerse a esta "vocación «inmunizante»" del "proyecto moderno", como advierte Esposito.[78] Concibiendo lo común como una "propiedad" sustancial que une a los sujetos ("un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto"),[79] esta deriva mítica construye la comunidad a su imagen: "una vez se la identifica —con un pueblo, una tierra, una esencia—, la comunidad queda amurallada dentro de sí misma y separada de su exterior",[80] como el sujeto individual "rodead[o] por unos límites que a la vez l[o] aíslan y l[o] protegen" y, evidentemente, como el sujeto autorial encastillado en los muros de su fortaleza. De este modo, emerge la figura de la comunidad de singularidades a la que aludíamos, y que no es una comunidad de diferencias en la media en que la anuda "una única identidad a la propiedad

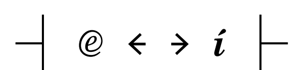
[74] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 40.
[75] R. Esposito, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, p. 14.
[76] J. Derrida, *Points de suspension...*
[77] *Vid*. A. Pérez y M. Torras, *op. cit.*
[78] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 44.
[79] *Ibid.*, p. 23.
[80] *Ibid.*, pp. 44-45.



—étnica, territorial, espiritual— de cada uno de sus miembros", que "tienen en común lo que les es propio".[81]

Cierto es que en el proyecto del cosmopolitismo comparatista representado por la propuesta de Werren y Wallek como máxima expresión de un "ideal totalitario" que revelaba su lógica "imperial",[82] lo individual (la "autonomía local") aparecía supeditado a la "totalidad", pero precisamente por ello la función especular del sujeto comprendido como unidad y autonomía ("absoluto", es decir, desligado o sin vínculo) se evidencia nuclear. Por un lado, porque sus "unidades" aparecen como "aspectos de una totalidad preexistente cuya unidad se revela en la igualdad de tales aspectos", según el principio de identificación de lo común como propiedad sustancial al que acabamos de aludir. Por el otro, porque dicha "totalidad" aparece, o bien directamente como "el único individuo que existe total y completamente", o bien como una "clase superior" de la que sus unidades son "especies",[83] de modo que se concibe como "un cuerpo, una corporación, una fusión de individuos que [da] como resultado un individuo más grande".[84] Finalmente, porque en tanto se enmarca en un "llamamiento a la unidad de la humanidad, del arte y de la literatura" destinado a combatir el fascismo (y el comunismo, recuerda Forster), pone en juego el mismo mecanismo inmunitario que identificábamos en el dispositivo del sujeto frente a los riesgos de su afectación e incluso disolución, es decir, la exteriorización o la delegación de aquello que se supone *infecta* el interior pero que le es originario. Y no sólo porque el fascismo se supone que actúa "en nombre de la comunidad"[85] (de una comunidad, sin embargo, también a imagen del sujeto —"un pueblo o una raza autoconstituida"—, y de un sujeto en el que espeja justamente cierta figura del artista soberano, como muestra Schaeffer respecto a Hitler),[86] sino porque el "mal" que representa se sitúa en su exterior, ajeno a la "común humanidad".[87]

[81] *Ibid.*, p. 25.
[82] G. Chaitin, *op. cit.*, p. 152.
[83] *Ibid.*, p. 156.
[84] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 32.
[85] Nancy, *apud* R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 11.
[86] Siguiendo a Jochen Schmidt (*Die Geschichte des Geniegedankes in der deutschen Lteratur, Philosophie und Politik 1750-1945*), Schaeffer recuerda que las "variantes etnicistas" de la teoría del genio desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XIX desembocan en la dicotomía nazi Ario/Judío, según la cual "únicamente la 'raza' alemana es creadora y productora de genios, mientras que la 'raza' judía sólo es imitativa. Obviamente, el genio de la 'raza' alemana se condensa en el genio individual del *Führer*, cuya individualidad actualiza al mismo tiempo las potencialidades universales de su etnia" y es representada mediante no pocos rasgos procedentes de "la concepción moderna del artista-creador", como evidencian algunos escritos de Goebbels (Schaeffer, *op. cit.*, p. 277).
[87] Con relación a la exteriorización del "mal" de la "común humanidad" —y de la consiguiente exteriorización de la "común humanidad" de aquellos que lo sufren (el nazismo operaría no sólo el exterminio



Paradójicamente, podemos localizar operaciones parejas en un texto destinado a combatir el eurocentrismo que se revelaba fundador de la reivindicación de la literatura como "esencia única, autónoma y universal" y que está alejado también del contexto bélico en que se enmarcaban las propuestas analizadas. El artículo "La literatura comparada como disciplina de descolonización", de Armando Gnisci, pretende situar la disciplina en un "horizonte intercultural" que haría posible un "hablar juntos", un *colloquium*[88] o un *conloquium* —para utilizar la forma que elige Nancy en el texto que abre *Communitas*— que, sin embargo, acaba revelándose ya no como el *locus* de un "ser-juntos" sino, de nuevo, como el de un "conjunto de ser-sujetos".[89] Para empezar, tal horizonte "permite a los hombres de letras del mundo entero encontrarse a fin de *compararse entre sí*, en relación con problemas generales muy importantes para la humanidad presente y futura",[90] de modo que no sólo se apela de nuevo a una entidad esencial en cuanto que invariable ("la humanidad presente y futura"), sino que la comunidad aparece como "un lazo colectivo que llega en cierto momento a conectar individuos previamente separados".[91] Como en la formulación anterior, es concebida como "una cualidad que *se agrega* a su naturaleza de sujetos, haciéndolos *también* sujetos de comunidad. Más sujetos. Sujetos de una entidad mayor, superior o inclusive mejor, que la simple identidad individual, pero que tiene origen en ésta y, en definitiva, le es especular".[92]

sino la previa deshumanización de sus víctimas)—, piénsese en el célebre *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, cuya tesis sobre tal deshumanización podría oponerse a la que sostiene —ya desde su mismo título— otro testimonio de los campos de concentración: *La especie humana*, de Robert Antelme. Para un estudio en profundidad de estas cuestiones —que apunto aquí sólo a modo de reflexión— remito a la tesis doctoral de Noemí Acedo, *Po/ética de la escucha. Un estudio de la representación del dolor físico infligido y el sufrimiento en la escritura testimonial de Nora Strejilevich* (2015).

[88] A. Gnisci, "La literatura comparada como disciplina de descolonización", p. 189.

[89] Nancy, *apud* R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 17. El texto de Gnisci comienza ofreciendo un retrato de la disciplina bien distinto al que trazaban Chaitin o Sniader Lanser: "Su pasado de disciplina siempre 'en crisis'", en constante interrogación sobre su propia "identidad, su legitimidad, sus límites, sus objetivos", avalaría la superación de su euroamericanismo y su transformación en "una ciencia del encuentro —abierta y llena de innumerables voces, como un mercado de un puerto del Mediterráneo—". Sin embargo, y pese a afirmar que el "diálogo" que facilitaría no se basaría en "la existencia de un mismo tema de estudio o de un mismo campo de investigación" (podríamos decir, pues, en propiedades comunes) sino en "la experiencia del encuentro en sí", la descripción de esta "ciencia del encuentro" se desliza ya desde el comienzo hacia el léxico de la igualdad, la unidad o la totalidad que protagonizará sus últimas páginas, basculando entre la alusión a la "diversidad" o la "diferencia" (siempre de "identidades") y la "unidad de relaciones e intereses que representan" o las "oportunidades y las razones de la unicidad" que se supone que ofrecen. A. Gnisci, *op. cit.*, pp. 188-190.

[90] *Ibid.*, p. 191.

[91] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 32.

[92] *Ibid.*, p. 23.

Esta “entificación afirmativa”[93] de la comunidad que la representa como “un «pleno» o un «todo»”[94] y como un consenso sin disenso[95] se hace todavía más evidente en la descripción totalizante de este espacio literario comparatista, para el cual “la literatura constituye en todo el mundo la única forma de relación lingüística compartida por todas las culturas, la única capaz de considerarlas iguales y traducirlas”: esto es lo que “cree” Armando Gnisci “como los demás hombres de letras”, es decir, como parte de una comunidad letrada y masculina “cuya unidad se revela en la igualdad” de cada una de sus partes. Además, tal corporación homogénea es también un mecanismo inmunitario contra las amenazas exteriores que podrían alterar lo que constituye su propiedad en común, es decir, la literatura y, en última instancia, la humanidad que ésta representa y salvaguarda. De acuerdo a las operaciones de autonomización del campo literario, la primera estrategia inmunitaria consiste en reivindicar su “autonomía originaria”, representando como exteriores otras manifestaciones culturales que amenazarían con colonizarlo: “La literatura no necesita que una ciencia superior extraña a su naturaleza la analice y la trate como un objeto inerte. La literatura siempre ha podido expresar su propio saber, desde China a las civilizaciones mediterráneas”.[96] La segunda subsume o justifica de hecho la primera, porque exterioriza el “mal” colonizador utilizando como repositorios justamente estas otras manifestaciones exteriorizadas, es decir, la teoría de la literatura (cuya imposición sobre las otras disciplinas literarias renueva “la vieja concepción imperialista y jerárquica de la ciencia occidental”), la filosofía (“el gran pecado de orgullo de la civilización occidental”) y la antropología (“el aspecto académico del colonialismo”).[97] Gracias a este mecanismo de delegación, puede reivindicarse la autonomía, la pureza y la bondad de la literatura —y de la comunidad comparatista— y —pese a la evidencia de su importancia para la empresa imperialista analizada, por ejemplo, por Edward Said en su *Orientalismo* y, en general, pese a la connivencia entre “transparencia pacífica de la comunidad humana” y “violencia colonial” en el proyecto babélico que aquí parece renovarse— puede afirmarse que “ninguna literatura ha exterminado jamás a otras. Todo lo contrario, en un juego circular que ha existido siempre, todas las literaturas se han traducido y conocido unas a otras, como esos viajeros

[93] *Ibid.*, p. 44.
[94] *Ibid.*, p. 23. *Cf.* con lo que dice en la p. 44.
[95] *Cf.* G. Chaitin, *op. cit.*, pp. 152-153.
[96] A. Gnisci, *op. cit.*, p. 193.
[97] *Ibid.*, pp. 188-189.

desprovistos de toda sed de conquista o poder, conversión o adoctrinamiento, que viajan para ver cómo va el mundo y cómo están hechos los demás".[98]

Exclusiones constitutivas

Sin embargo, el límite que traza cualquier "juego circular" —vuelto o replegado sobre sí mismo— no sólo deja en su exterior aquello que pretende combatir de modo explícito: genera también otros márgenes a los que se relega lo que no pueda identificarse con "lo particular de [ese] sujeto" ("*un* sujeto", remarca Esposito)[99] al que "[se reduce] lo general del «en común»".[100] Este funcionamiento puede colegirse de la presunción de traducibilidad que reitera Gnisci, porque si, en efecto, sigue tratándose de identificar "propiedades" comunes o equiparables (comparables o traducibles), este juego seguirá sin admitir los textos que carezcan de ellas, como denuncia Sniader Lanser en relación a la exclusión de "los escritos de las mujeres de todas las razas —y de los hombres de algunas—" del canon comparatista tradicional.[101]

Si el texto de Gnisci no nombra estos márgenes como tales —o los nombra por omisión: repitiendo la expresión "hombre de letras"—,[102] Forster es más explícito a este respecto, no sólo por su insistencia en lo propio del "hombre" (es el "hombre" quien "desea estar solo" y es el "hombre" el que "camina solitario"), sino por su recurso a los animales, cuya figura central es —como se recordará— la "gallina" que no "se separa de sus compañeras, o de su compañero y señor". En este sentido, el texto "La torre de marfil" resulta ejemplar respecto a dos de las funciones culturales de los animales señaladas por Gabriel Giorgi: en primer lugar, su función "como condición

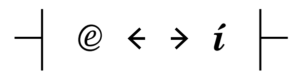
[98] *Ibid.*, p. 193.
[99] Cabe matizar esta cuestión en tanto, en efecto, se trata de un mecanismo de privatización o particularización del "en común" que excluye a los "sujetos" que no cumplan sus características, pero en la medida en que tales características se identifican con *el* sujeto (véase la descripción anterior del "individuo moderno"), lo que excluye son *menos* sujetos o *no* sujetos. Lo mismo ocurre con la noción de humano o de persona.
[100] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 44.
[101] Como explica la autora, se excluyen las obras "que no cumplan las normas o carezcan de conexiones comparatistas con los textos tradicionales. Los cánones de la literatura comparada han "incluido" mujeres esencialmente al seleccionar obras individuales [...] que acatan sus valores estéticos y pueden estudiarse sin tener que plantearse el tipo de cuestiones que plantearía el feminismo". S. Sniader Lanser, *op. cit.*, pp. 196-197.
[102] Justo es recordar que, al inicio de su texto, Gnisci vincula su interpretación de la literatura comparada como "disciplina de descolonización" con la "dirección" hacia la que la orientan, entre otros, los estudios postcoloniales, los estudios interculturales y —"algunos añaden a dicha lista"— los estudios feministas. A. Gnisci, *op. cit.*, pp. 188-189.

de la emergencia de una humanidad propiamente dicha”,[103] según ha mostrado Derrida en su serie de seminarios sobre la cuestión;[104] y en segundo lugar, su utilización como “el signo de una alteridad heterogénea” en la que se “[han] proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales”.[105]

Según veíamos, en el texto de Forster la “ruptura óntica” entre lo humano y lo animal[106] viene a dividir al sujeto, de entrada, entre aquello de sí que lo conmina a gregarizarse pero que, no obstante, no le es *propio* en tanto no le es exclusivo, y aquello de sí que responde a su naturaleza excepcional o a su verdadera ontología: el “instinto de soledad” que garantiza que aquella gregarización sea apenas una agregación, es decir, que impide que su sumersión en la generalidad de una comunidad, comprendida ahora como su opuesto, conlleve su disolución. Si bien no sitúa tal “instinto” como su único origen (aparece después del instinto gregario: es su segundo origen), su identificación como propiedad ontológica sugiere leerlo a la luz de la interpretación rousseauniana del hombre como “naturalmente aislado”,[107] tanto más cuanto la torre de marfil permite, entre otras cosas, esa “fidelidad a la más íntima esencia” en la que reside, según Rousseau, la “felicidad del hombre primitivo” o la posibilidad para el “hombre civil” de “proteger[se] de aquellas contradicciones que dividen lo que es, y debe permanecer, justamente in/dividuo”.[108]

En consecuencia, resuena también aquí la aporía que Esposito localiza en la obra de Rousseau, paradigma de aquella “deriva mítica” a la que nos hemos referido: “la falta de relación entre sus miembros es lo que hace posible a la comunidad”;[109] el “instinto de soledad” —lo propio del hombre— no constituye solamente la “propiedad” que la anuda (negándola) sino su condición de (im)posibilidad. Como veíamos, coincide con el origen de la “civilización” pero, además, es también lo que la hace avanzar: lo que permite el retiro en la torre de marfil es, por un lado, “verla en sus justos términos” —es decir, una “contemplación objetiva” que debe ser “la meta de toda persona interesada en los asuntos públicos”— y, por el otro,

[103] Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, p. 16.
[104] *Vid.* J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo* y los dos volúmenes del *Seminario La bestia y el soberano*.
[105] G. Giorgi, *op. cit.*, p. 13.
[106] *Vid.* Jean-Marie Schaeffer, *El fin de la excepción humana*.
[107] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 91.
[108] *Ibid.*, p. 98. Una “íntima esencia” cuya reconquista, por cierto, constituye el motor de la creación literaria desde las *Ensoñaciones del paseante solitario*, como muestra Michelle Coquillat, *La Poétique du Mâle*, pp. 143-151.
[109] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 91.



"[iluminar] una ruta que los demás podrán seguir" mediante la "huida […] hacia la poesía".[110] Tales son los cometidos de los dos tipos de habitantes de esta estructura en principio destinada a *cualquier* "hombre" que pueda definirse como tal: el político o el filósofo político, representado por Marco Aurelio, Maquiavelo o Marx,[111] y el poeta o escritor, ejemplificado por Milton, Proust o Wordsworth. Es decir, dos figuras vinculadas a la soberanía, ya sea porque la encarnan (caso del monarca o del emperador y de la figura del artista definida por Schaeffer),[112] ya sea porque la gestionan o la teorizan (caso del representante y del filósofo políticos).

La división del sujeto entre el gregarismo y la soledad, lo animal y lo humano, se duplica al menos en esa otra división a la que ya hemos aludido: la que distingue entre la "civilización" como comunidad propiamente humana y el "rebaño", la "horda" o la "tribu" como comunidad gregaria que no sólo la precede sino que la escande en la forma actualizada de la "multitud". A su vez, tal división parece suponer otra menos evidente que sin embargo estaba ya explícita en aquella "comunidad avícola" que, en principio, sólo ejemplificaba el gregarismo, formada por diversas gallinas "compañeras" y por un "gallo" que era al mismo tiempo "compañero" y "señor". Además de la figura de la multitud soberaneada, ¿no podemos leer aquí también la de una figura sobresaliente a la que puede atribuirse una "naturaleza dual"; una naturaleza en virtud de la cual aparece *privilegiado* (es decir, exceptuado o exonerado, fuera y por encima de la ley) frente y sobre aquellas otras figuras que carecen de ella? Si esto es así, lo plenamente humano o lo propio del humano revela otras caras o perfiles: paradójicamente, no puede ser una propiedad común porque es *propia* de aquel que está *solo*, según la doble acepción del adjetivo francés *seul* que señalan tanto Heinich como Derrida.[113] En consecuencia, no puede ser tampoco

[110] E. M. Forster, *op. cit.*, pp. 12-13.

[111] De hecho, Marx debería situarse del lado de los poetas, puesto que, según Forster, este "gran revolucionario [que] trabajó para la colectividad y a través de la colectividad [...] no logró abstenerse de escribir ocasionalmente un poema, un poema lírico [...] Para Marx la Torre de Marfil carecería de importancia y le sorprendería saber que le atribuimos una [...] Como quiera, Marx ilustra mi tesis de que esa torre es parte de todo patrimonio humano". E. M. Forster, *op. cit.*, p. 2.

[112] Schaeffer, "Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista".

[113] Respecto a "lo propio de lo humano" con relación al concepto de *soberanía*, y a propósito de un pasaje de *Ensoñaciones del paseante solitario*, Derrida apunta: "No resulta fortuito que dos sentidos tan diferentes como "estoy solo" (en el sentido de la soledad) y "soy *el* único", en el sentido de la excepción, de la singularidad, de la unicidad, de la elección y de lo irreemplazable (que son por lo demás los rasgos de la soberanía) se alojen aquí en la misma palabra, en el mismo adjetivo" (*Seminario La bestia y el soberano. Volumen II*, p. 97). Por su parte, Heinich señala hacia la misma "proximidad semántica" con relación al "gran escritor": "«Estar solo» [Être seul], «ser el único» [*le seul*] o «la única»: la proximidad semántica entre la expresión de la soledad y la expresión de la singularidad no puede pasarse por alto.

una propiedad común porque conlleva una división o reparto ya no sólo en el seno del sujeto sino entre los sujetos que conforman la comunidad, donde sólo estos singulares soberanos pueden conformar el "conjunto de ser-sujetos" que identificábamos con la comunidad comparatista, la comunidad literaria y la comunidad humana supuestamente antifascistas que hemos descrito.

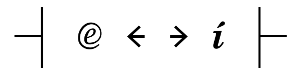
Así pues, esta "naturaleza dual" vinculada a la soberanía como unicidad o singularidad no supone solamente el domino sobre aquello que se sitúa fuera de la comunidad humana, como la naturaleza y la animalidad; en la medida en que, precisamente, no se sitúan sólo *fuera* sino que atraviesan y dividen al sujeto, implica en primera instancia el dominio de sí de aquel que logra "resistir, o modificar, las inclinaciones que le confiere su condición de miembro del rebaño".[114] Pero implica sobre todo que aquel que es, en primer lugar, "su" propio "señor", que logra adueñarse de sí, pueda ejercer el dominio o, por lo menos, presumir la distinción respecto de aquellos que, en la comunidad, siguen representando la animalidad vinculada al gregarismo, deviniendo así "su señor". De este modo, resulta evidente el mecanismo inmunitario que cimienta este pretendido refugio de *cualquiera* que, según Forster, debería ser la torre de marfil: su habitante necesita de la soledad "tanto como del gallinero humano, de la ciudad"; este in/dividuo solitario requiere de la "multitud" como fondo común del que distinguirse y sobre el que soberanear, tanto más cuanto, según ya sugeríamos, la *inmunitas* presupone o requiere la *communitas* para delegar en ella el *munus*. Como explica Esposito,

> El de "inmunidad", aparte de privativo, es un concepto esencialmente comparativo: más que la exención en sí misma, su foco semántico es la diferencia respecto de la condición ajena. A tal punto que se podría proponer esta hipótesis: el verdadero antónimo de *inmunitas* no es el *munus* ausente, sino la *communitas* de aquellos que, por el contrario, se hacen sus portadores. Si, en definitiva, la privación concierne al *munus*, el punto de confrontación que da sentido a la inmunidad es el *cum* en el que aquel se generaliza en forma de *communitas*.[115]

Puesto que la una y la otra están íntimamente unidas: la liberación de los vínculos con los demás impide la asimilación a las formas comunes, al mismo tiempo que la experimentación de vías inéditas obstaculiza su asimilación por parte de los demás. Se comprende así que la experiencia de la soledad del escritor sea evocada tan habitualmente en el universo de la creación" —hasta devenir un *lugar común*, por otra parte, según una de las paradojas del "régimen de singularidad" (*vid.* A. Pérez y M. Torras, *op. cit.*, pp. 36-37)—, "en cuanto que [este universo] se organiza en la valorización de lo singular" (N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, pp. 131-132).

[114] E. M. Forster, *op. cit.* p. 2.

[115] R. Esposito, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, p. 15.

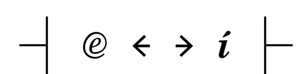


De este modo, la "multitud" es condición de la "civilización" si la comprendemos como conjunto de singularidades, como el conjunto de esos seres únicos, singulares, que la han permitido avanzar y que han permitido desarrollar "la literatura, la filosofía y el arte" que parece que le están inextricablemente unidos; del mismo modo, aquellos seres representados como no singulares o soberanos (menos sujetos, menos humanos, o menos persona), constituyen la condición de posibilidad o, en otros términos, los "exteriores constitutivos" de estos sujetos *no sujetos*, es decir, absueltos de ataduras o de *sujeciones*.

En consecuencia, la torre de marfil se erige como "fortaleza"[116] o "fortificación"[117] contra o, más precisamente, como mecanismo delegativo en el "exterior constitutivo" de esta representación particular de lo humano en general que coincide en buena parte con la de la figura del artista singular y soberano. Las "contradicciones" que amenazan con "[dividir] lo que es, y debe permanecer, justamente in/dividuo" parecen encajar, *grosso modo*, en la acepción primitiva de *communis*: "impuro", "elemento, mixto o mestizo",[118] que viene a alterar (o a revelar la alteración originaria de) aquello que debe permanecer idéntico a sí mismo. De ahí, por ejemplo, la función protectora de la torre de marfil respecto a lo "mundano"[119] o a "la vulgaridad y la rutina",[120] es decir, respecto a lo corriente y lo repetitivo con los que identificábamos lo común y que podemos vincular ahora con otra de sus acepciones primitivas: la de "vulgar" o "popular",[121] en la que resuena ya una jerarquía de clase.

Sin embargo, la torre de marfil se erige también contra otra "amenaza" de impureza. Tanto en el texto de Forster como en los ejemplos aportados por Shapin se identifica con el "espacio privado de toda alma humana";[122] el "santuario" de un "espíritu" "en donde moran la religión y la contemplación y la fuerza creadora, y en donde el individuo, de acuerdo con su capacidad, construye su universo privado".[123] Si, según Forster, el hombre no "podrá [...] escapar jamás materialmente [de la comunidad]", es justamente aquella identificación la que convierte nuestra estructura en refugio de una huida que es un "derecho" del "individuo": en el contexto en que

[116] E. M. Forster, *op. cit.*, pp. 1 y 11.
[117] S. Shapin, *op. cit.*, p. 1.
[118] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 48.
[119] S. Shapin, *op. cit.*, p. 26.
[120] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 12.
[121] R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 45.
[122] S. Shapin, *op. cit.*, p. 13.
[123] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 11.

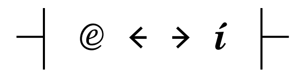


escribe Forster, pone a salvo de las pretensiones nazis y comunistas que, negando tal derecho, "[quieren] comunizar también su espíritu". Así pues, la "naturaleza dual" del hombre no se sustenta solamente en el binomio explícito aislamiento/comunidad, instinto de soledad e instinto gregario, sino que presupone a su vez la oposición cartesiana alma/cuerpo. Una oposición que resuena también en las palabras de Rousseau cuando identifica el cuerpo como un obstáculo para la "perfección del individuo", para la "fidelidad" o la "autoapropiación" de su "más íntima esencia" a la que nos hemos referido: "Aspiro al momento en que, liberado de los estorbos del cuerpo, seré *yo* sin contradicción, sin división, y sólo tendré necesidad de mí mismo para ser feliz".[124]

La descorporeización de esta "mismidad" aislada redunda, así, en su clausura y en su inmunización, en la denegación de la relación como contagio, impureza o mixtura, al tiempo que afirma la "ruptura óntica" humano/animal que el cuerpo amenaza con suturar: como afirma Giorgi, allí donde éste se vuelve protagonista "[despunta] una animalidad que ya no [puede] ser separada con precisión de la vida humana".[125] Con ello, sin embargo, lo "propio" del hombre se revela, todavía más, un escalpelo que no sólo viviseccciona al sujeto, sino que afirma el reparto o división en el seno de lo humano que venimos sugiriendo. Desde esta perspectiva, la "naturaleza dual" propuesta por Forster y la consiguiente identificación del "hombre" con la soledad y el espíritu funciona como el "dispositivo" de la "persona" analizado por Esposito, que "[marca] los cuerpos y el *bios* en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara «dueña» de su cuerpo y capaz de someter y conducir su «parte animal»".[126]

La torre de marfil es, pues, un espacio exclusivo en el que no tendrán lugar quienes se vinculen con el cuerpo o el gregarismo, con la imposibilidad de su superación y de la consiguiente "autoapropiación". Como sugería ya aquella ilustrativa "comunidad avícola", serán "las mujeres de todas las razas" ("y los hombres de algunas")[127] quienes van a encarnar la "alte-

[124] J. J. Rousseau, *apud* R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 98.
[125] G. Giorgi, *op. cit.*, pp. 11-12.
[126] *Ibid.*, p. 24.
[127] Los "beneficios" y los precios de la torre de marfil como construcción simbólica —la subordinación y sacrificio de la "naturaleza" y de aquellos humanos "menos persona"— son, de hecho, los mismos que hubiera representado su edificación real. Es harto conocida la importancia económica durante el periodo colonial tanto del comercio del marfil como del comercio de esclavos, que eran llamados incluso "marfil negro". A la luz de la descripción que ofrece Bernard Gainot en su reseña del volumen *Esclavage et abolitions dans l'Océan Indien (1723-1860)* de Edmon Maestri, la construcción de una torre de marfil en el periodo en el que surge como metáfora estética hubiera supuesto el sacrificio de animales y



ridad heterogénea" contra la que se erige el *hombre*, la *persona* y el *autor* —al menos cuando aparece parapetado tras estos muros de contención— y contra la que se construye la "comunidad comparatista" y la "comunidad humana" como "civilización" que hemos visto emerger a lo largo de estas páginas. Como reproductoras de *genes* sujetas al cuerpo y al espacio doméstico —un espacio impropio y común, soberaneado por el patriarca y vinculado a funciones corporales y repetitivas (crianza, higiene, nutrición, descanso, sexualidad, reproducción, etcétera)—, las mujeres se ven "absorbidas" o "sumergidas" por el "propio género": como se recordará, así describía Forster el peligro de la "[disolución] de nuestra identidad" que conllevaba el "instinto gregario" que, en el caso de las "gallinas compañeras", ningún "instinto de soledad" venía a contrarrestar. Como reproductoras de *memes* transmisoras de tradición, es decir, de aquello de lo que se distingue la originalidad y la innovación, las mujeres representan lo común como rutina y repetición.[128] Así, vienen a encarnar buena parte de los pares negativos de aquellas oposiciones de las cuales —decíamos al inicio— pende la institución autorial y que, desde esta perspectiva, se revelan eslabones de una misma cadena conceptual: repetición, reproducción, corporeidad, heteronomía, alteridad. Es decir, aquello que amenaza con alterar lo que la torre de marfil debe salvaguardar: la singularidad y la autonomía de esa "firma idiomática e irreemplazable" o de ese "idioma particular" con el que —según Rousseau— "el pensar varonil" distingue a las "almas fuertes" de las "comunes".[129]

esclavos, puesto que éstos "eran a la vez objetos de comercio y vectores del mismo comercio, que se practicaba mediante caravanas de portadores donde las condiciones de carga eran muy duras". B. Gainot, "*Esclavage et abolitions dans l'Océan Indien (1723-1860).* Systèmes esclavagistes et abolitions dans les colonies de l'océan indien" [s. f.]

[128] Desarrollamos esta cuestión en Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras Francès y Eleonora Cróquer, "Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador". Véase también Pérez Fontdevila y Torras Francés. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría.*

[129] "El pensar varonil de las almas fuertes les da un idioma particular: las almas comunes no poseen la gramática de esta lengua". Rousseau, *apud* Diaz, *op. cit.*, p. 82.

Bibliografía consultada

Ashcroft, Bill; Gareth Griffiths y Helen Tiffin, "El imperio contraescribe: introducción a la teoría y práctica del postcolonialismo", en María José Vega y Neus Carbonell, eds., *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998, pp. 178-187.

Chaitin, Gilbert, "Otredad. La literatura comparada y la diferencia", en María José Vega y Neus Carbonell, eds., *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998, pp. 145-165.

Coquillat, Michelle, *La Poétique du Mâle*. París, Gallimard, 1982.

Derrida, Jacques, "Des tours de Babel", en J. F. Graham, ed., *Difference in Translation*. Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1985, pp. 209-248.

———, *Points de suspension*... París, Galilée, 1992.

———, *Seminario La bestia y el soberano*. Vol. I. Buenos Aires, Manantial, 2010.

———, *Seminario La bestia y el soberano*. Vol. II. Buenos Aires, Manantial, 2011.

———, *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid, Trotta, 2008.

Diaz, José-Luis, *L'Homme et l'oeuvre*. París, Presses Universitaires de France, 2011.

Esposito, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012.

———————————, *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

FLAHAULT, François y Jean-Marie Schaeffer, "Présentation" en *Communications*. París, Éditions du Seuil, 1997, núm. 64 (*La création*), pp. 5-13.

FORSTER, Edward Morgan, "La torre de marfil", en *Revista Universidad de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957, vol. XI, núm. 6, pp. 1-13.

GAINOT, Bernard, "*Esclavage et abolitions dans l'Océan Indien (1723-1860)*. Systèmes esclavagistes et abolitions dans les colonies de l'océan indien", en, *Annales historiques de la Révolution française*. París, Armand Colin, 2006, vol. 3, núm. 345, pp. 195-198.

GIORGI, Gabriel, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014.

GNISCI, Armando, "La literatura comparada como disciplina de descolonización", en María José Vega y Neus Carbonell, eds., *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998, pp. 188-194.

HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*. París, La Découverte, 2000.

———————————, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París, Gallimard, 2005.

KAMUF, Peggy, "Una sola línea dividida", trad. de Aina Pérez Fontdevila y Michelle Gama, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, eds., *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 79-105.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, París, Dunod, 1993.

PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri Torras Francès, eds., *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019.

———————————, y Meri Torras Francès, "Hacia una *biografía* del concepto de autor", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, eds., *Los papeles del*

autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 11-51.

——————, Meri Torras Francès y Eleonora Cróquer, "Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un *corpus* visibilizador", en *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2015, núm. 16, pp. 13-25.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *Poésies de Sainte-Beuve. Pensées d'aout*. Bruselas, E. Laurent, 1937.

SCHAEFFER, Jean-Marie, "Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, eds., *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre autoría literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2016, (1997), pp. 243-278.

——————, *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

SHAPIN, Steven, "The Ivory Tower. The history of a figure of speech and its cultural uses", en *British Journal of History and Science*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012, vol. 45, núm. 1, pp. 1-27.

SNIADER LANSER, Susan, "¿Comparando con qué? Feminismo global, comparatismo y las herramientas del amo", en María José Vega y Neus Carbonell, eds., *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998, pp. 195-205.

WOODMANSEE, Martha, "El genio y el *copyright*. Condiciones económicas y legales del surgimiento del 'Autor'", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, eds., *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 279-306.

"No soy una mujer escritora". Sobre las mujeres, la literatura y la teoría feminista hoy

@

Toril Moi
Traducción de Nattie Golubov[1]

¿Por qué es tan marginal el tema de las mujeres y la escritura en la teoría literaria actual? El declive del interés en la literatura es aún más sorprendente dada su importancia central en los primeros años de la teoría feminista. Aunque hablaré únicamente de la literatura, creo que es probable que la pérdida de interés en ésta es sintomática de un desinterés más amplio en cuestiones relativas a las mujeres y la estética, y las mujeres y la creatividad en la teoría feminista. Empezaré discutiendo algunas de las razones *teóricas* de por qué el tema cayó en desgracia. ¿Cuándo sucedió? ¿Cuáles son las razones teóricas por el abandono feminista de cuestiones estéticas? De esta manera, espero mostrar que estamos de hecho ante un problema teórico aquí, uno que vale la pena desentrañar. Luego empiezo con el trabajo teórico requerido para ajustar el enfoque en cuestión. En este artículo, empezaré por un análisis de la situación de la mujer escritora en la sociedad. Sostengo que se trata de una especie de análisis del

[1] Artículo originalmente publicado en *Eurozine*, [www.eurozine.com] el 6 de diciembre de 2009. Traducido al español y publicado con permiso de la autora y de la revista. La traducción se realizó en el marco del proyecto de investigación "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), de la DGAPA-UNAM.

acto de habla. ¿Por qué es que algunas escritoras se muestran reacias a reconocer que son mujeres escritoras? ¿Cómo debemos interpretar la aseveración "no soy mujer escritora"? Para ayudarme en el análisis de esta cuestión, haré uso de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. También mostraré que el análisis de Beauvoir nos ayuda a comprender cómo piensa Virginia Woolf acerca de la cuestión de las mujeres y la escritura. Concluiré diciendo algo acerca de por qué importa la literatura. Mis escasos comentarios acerca del tema buscan simplemente ser el punto de partida para un análisis más amplio.

La historia: el diagnóstico de un problema

En el lapso que va de la mitad de la década de 1970 a la mitad de la década de 1980, la escritura de las mujeres y la *écriture féminine* eran inmensamente populares, dentro y fuera de la academia. Libros con títulos como *A Literature of their Own* (Showalter, 1977), *Women Writing and Writing about Women* (Jacobus, 1979) o, en una veta diferente, *Fictions of Feminine Desire* (Kamuf, 1982) y *The Poetics of Gender* (Miller, 1989) fluían de las imprentas. Para aquellas de nosotras que en ese momento éramos jóvenes e impresionables, era un asunto emocionante, desafiante y *teóricamente significativo*. En la década de 1980, la teoría feminista estaba sumamente preocupada por cuestiones relacionadas con las mujeres y la creatividad, las mujeres y la escritura, las mujeres y la producción del arte.

En ese momento, la escritura de las mujeres era definida con frecuencia como escritura por mujeres, acerca de las mujeres y para las mujeres. El concepto de *écriture féminine*, defendida en Francia por escritoras y psicoanalistas como Hélène Cixous y Luce Irigaray, era un desarrollo paralelo, más íntimamente vinculado con ideas psicoanalíticas de la feminidad. La *écriture féminine* promovía la escritura marcada por la feminidad, lo que en términos generales significaba escritura hecha por mujeres, aunque también se reconoció que la feminidad ocasionalmente podía encontrarse también en textos de hombres.

Para muchas escritoras, esta oleada de interés en la escritura de las mujeres era liberación pura: las décadas anteriores habían sido ricas en representaciones machistas de las mujeres más que de costumbre. En la introducción que escribió en 1971 de su novela de 1962, *The Golden Notebook*, Doris Lessing les recordó a sus lectores que:

> diez, o incluso hasta hace cinco años... se escribían cuantiosas novelas y obras de teatro por hombres furiosamente críticos de las mujeres —particularmente de los Estados Unidos pero también de este país— descritas como bravuconas y traicioneras, pero particularmente como saboteadoras y menoscabadoras. Pero estas actitudes de los hombres escritores se daban por sentadas, aceptadas como sólidas bases filosóficas, como bastante normales, ciertamente no como odio hacia las mujeres, agresivas o neuróticas.[2]

Lessing no sólo tenía en mente a escritores estadounidenses como Norman Mailer y Henry Miller, denunciados rotundamente por Kate Millett en su libro *Política sexual* (1969), sino también a la generación completa de los "jóvenes furiosos" en Inglaterra, encabezados por Kingsley Amis y John Osborne, que llegaron a la cúspide en la década de 1950.[3]

Puesto contra este telón de fondo, el interés apasionado en la escritura de las mujeres que explotó en la década de 1970 aparece como completamente justificado. Por fin, las mujeres escritoras expresarían sus propias pasiones y deseos en la escritura; por fin, las mujeres lectoras encontrarían sus propias pasiones reflejadas en los libros escritos con mujeres en mente.

No debe sorprender, entonces, que muchas mujeres escritoras florecieron en este periodo. No obstante, para otras mujeres escritoras esta constante insistencia en la feminidad y las diferencias de género era sencillamente irritante: "Cuando escribo, no soy ni hombre ni mujer, ni perro ni gato. No soy yo, ya no soy nada", gruñó Nathalie Sarraute en una entrevista de 1984: "No hay tal cosa como la *écriture féminine*, jamás la he visto", añadió por si había alguna duda.[4] En otra ocasión declaró que le resultaba un completo sin sentido hablar de "escritura femenina o masculina (écriture féminine ou masculine)".[5]

La autora de *The Golden Notebook*, la novela de 1962 que definió una época y que rápidamente se convirtió en una verdadera biblia para las feministas en todo el mundo occidental, negó rápidamente que su gran novela se trataba de las diferencias sexuales. Por el contrario, declaró Lessing, se trataba de los efectos perjudiciales de las diferencias: "Pero la esencia del libro, su organización, todo lo que contiene, afirma implícita y explíci-

[2] Doris Lessing, *The Golden Notebook*, p. XIV.
[3] Kate Millett, *Sexual Politics*.
[4] Encontré esta cita por primera vez en Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*, p. 96. Jefferson cita de la entrevista de Sonia Rykiel a Sarraute. Estoy citando un poco más extensivamente de la misma entrevista: Nathalie Sarraute, "Interview: With Sonia Rykiel", p. 40.
[5] *Vid.* A. Jefferson, *op. cit*. La referencia de Jefferson es a Michèle Gazier, "Nathalie Sarraute et son 'il'", *Télérama*, 1984, julio, p. 38.

tamente que no debemos dividir las cosas, no debemos compartimentar".[6] Cerca del final de la novela, cuando los personajes de Saul y Anna sufren un colapso nervioso, sus personalidades distintivas desaparecen: "En el Cuaderno dorado más íntimo, escrito por ambos", comenta Lessing, "ya no puedes distinguir entre lo que es Saul y lo que es Anna, y entre ellos y las demás personas en el libro".[7]

Entonces, incluso en los días de gloria de la escritura de mujeres, se podían escuchar voces disidentes. ¿Quién tenía razón y quién se equivocaba? ¿Por qué algunas escritoras brillantes se sentían tan exasperadas ante la sola idea de que su propio trabajo fuese definido o estuviera marcado por el hecho de que eran mujeres? Hoy en día, la teoría feminista de punta no puede ofrecernos una respuesta, porque ya no se ocupa de las mujeres y la escritura. Necesitamos preguntar por qué la teoría feminista dejó de preocuparse por las mujeres y la escritura.

El choque con las teorías postestructuralistas acerca de los autores y la escritura

La primera razón por la que la teoría feminista enmudeció con respecto a la cuestión de las mujeres y la escritura fue el surgimiento de postestructuralismo. A finales de la década de 1970, el artículo "La muerte del autor" de Roland Barthes empezaba a ser citado por todas partes.[8] Igualmente influyentes fueron el intento sistemático de Jacques Derrida[9] de mostrar que los textos literarios son sólo textos, es decir, un sistema de signos en que el significado (la significación) surge por medio del juego de significantes, sin referencia alguna a un sujeto hablante, y el anti-humanismo radical de Michel Foucault.[10]

En la década de 1980, estas teorías empezaron a entrar en serio conflicto con el interés en la escritura de mujeres. Las feministas que deseaban trabajar sobre mujeres escritoras al mismo tiempo que estaban convencidas de que Barthes, Derrida y Foucault estaban en lo correcto, empezaron a preguntase si era realmente importante que quien escribiera fuera mujer. En los Estados Unidos, las tensiones que esta postura involucraba se expresaron en un debate emblemático entre Peggy Kamuf y Nancy Miller

[6] D. Lessing, *op. cit.*, pp. XIV-XV.
[7] *Ibid.*, p. XII.
[8] Roland Barthes, "The Death of the Author".
[9] Jacques Derrida, "Signature Event Context".
[10] Michel Foucault, "What is an Author?".

acerca del estatus de la mujer escritora. Este debate consta de dos actos, el primero consistente en dos ensayos de 1981, el segundo en un intercambio de cartas de 1989. Leídos conjuntamente, los dos intercambios registran agudamente la evolución del clima teórico en la década intermedia.

Ya en 1980 Kamuf había objetado la feminista “reducción de la obra literaria a la firma”.[11] En 1981 sostuvo que el interés en las mujeres escritoras era simplemente una versión feminista del humanismo liberal tradicional que Foucault había desmantelado largo tiempo atrás.[12] Miller, por otro lado, pensaba que independientemente de lo que Kamuf consideraba teóricamente correcto, las feministas todavía necesitaban trabajar a favor de las mujeres escritoras, de lo contrario éstas pronto quedarían olvidadas, perdidas en la historia. Ignorar a la mujer escritora significaba caer directamente en el juego de la tradición sexista.[13] Sus argumentos se leen como barcos que se cruzan en la noche: Kamuf presenta una teoría que Miller jamás ataca; Miller enfatiza un propósito político que Kamuf jamás rebate.

Cuando ellas retomaron el asunto ocho o nueve años después, el tono era diferente. Kamuf, quien para entonces escribía con un estilo del tipo de la alta desconstrucción encantatoria, declaró que ya no deseaba llamarse a sí misma feminista ya que la palabra necesariamente establece un “sistema cerrado” que inevitablemente acabaría por deconstruirse a sí mismo.[14] Miller, por otro lado, todavía creía que el feminismo era políticamente necesario, aunque su texto ya no tiene el fuego, la energía y el optimismo del ensayo de 1981: “Pero... ha pasado el momento de un cierto júbilo acerca de la «política de la identidad». No obstante, hacia dónde vamos a ir *a partir de aquí* y *en qué lenguaje*, es bastante menos claro”.[15]

En 1981 la cuestión de lo que el sexo o el género de la autora realmente tiene que ver con la literatura permaneció sin respuesta. Kamuf ni siquiera quería hablar acerca de autores, mientras que Miller declaró —correctamente, en mi opinión— que las feministas tienen cuando menos

[11] Peggy Kamuf, “Writing Like a Woman”, p. 285.
[12] “Si la teoría feminista permite que la guíen preguntas como qué es el lenguaje, la literatura, el estilo o la experiencia de las mujeres ¿de dónde saca su fe en la forma de estas cuestiones para llegar a la verdad, si no es de la misma reserva central que provee al humanismo de su fe en la verdad universal del hombre? *Ibid*., p. 108.
[13] “Hablaré como alguien que cree que «nosotras las mujeres» debe seguir trabajando para la mujer que ha estado escribiendo, porque el no hacerlo significa reautorizar nuestro olvido” (Nancy K. Miller, “The Text’s Heroine: A Feminist Critic and her Fictions”, p. 113). “Si los estudios de la mujer se transforman en estudios de género, el *verdadero* final de las mujeres en la institución no estará muy lejos”. *Ibid*., p. 118 (énfasis en el original).
[14] La contribución de P. Kamuf en P. Kamuf y N. K. Miller, “Parisian Letters: Between Feminism and Deconstruction”.
[15] La contribución de N. K. Miller, *Ibid*., p. 124 (énfasis en el original).

un deber *político* de interesarse en las mujeres escritoras. Sin embargo, si había buenos argumentos *teóricos* por ser hallados en contra del rechazo por principio de Kamuf de la metafísica de la escritura, no quedaron plasmados en el ensayo de Miller.

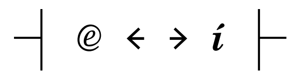
En 1984 Gayatri Spivak trató de deshacer el nudo al lanzar el concepto del "esencialismo estratégico", que discutió en términos de "privilegiar la práctica por encima de la teoría".[16] Esto corresponde a la posición de Nancy Miller: cuando en la práctica no funciona la teoría, debemos dar prioridad a la práctica política. No obstante, este tipo de declaraciones no hacen ningún tipo de labor teórica: el problema teórico que les dio origen en primera instancia permanece irresoluto. En 1989, Kamuf y Miller ni siquiera llegaron a la cuestión de la mujer escritora. En cuanto a Spivak, en 1989 declaró que había "reconsiderado este argumento acerca del esencialismo estratégico" y ahora sentía que ofrecía "una cierta coartada para el esencialismo", dejando así la cuestión completamente en el aire.[17] Hasta donde tengo conocimiento, no hemos tenido ninguna nueva teoría influyente acerca de las mujeres, la escritura y la literatura después del debate entre Kamuf y Miller. El asunto de cómo entender la importancia —o la falta de ésta— del género o el sexo de la autora sigue tan irresoluto como lo estaba hace veinte años.

El género en disputa *de Judith Butler: ni las mujeres ni la literatura*

La segunda razón por la que las teóricas olvidaron la cuestión de las mujeres y la escritura fue la influencia de Judith Butler. Apenas un año después de que Kamuf y Miller concluyeran su diálogo un tanto alicaído, casi posfeminista, Butler publicó su inmensamente influyente *El género en disputa*. Impugnando la categoría misma de "mujer", Butler argumentó que más bien debemos hablar del género. El género, además, era un efecto performativo de las estructuras de poder heterosexistas y heteronormativas.

[16] "Me parece absolutamente acertado tomar partido en contra de los discursos del esencialismo... Pero *estratégicamente* no podemos hacerlo. Incluso cuando hablamos de una práctica *feminista*, o de privilegiar la práctica por encima de la teoría, estamos universalizando, no sólo generalizando sino universalizando". Gayatri Chakravorty Spivak, "Criticism, Feminism and the Institution: With Elizabeth Gross" (énfasis en el original).

[17] Spivak reforzó su crítica al "esencialismo estratégico" en "An Interview with Gayatri Spivak: With Sara Danius and Stefan Jonsson".



El género en disputa creó un clima intelectual en que el solo hecho de usar las palabras "mujer" y "hombre" era tomado como evidencia conclusiva de que el desafortunado hablante no había entendido que hay seres humanos en el mundo que no caben en las categorías convencionales estereotipadas de la feminidad y la masculinidad.[18]

Al afirmar que el género es performativo, Butler básicamente quiso decir que nosotros creamos nuestro propio género al hacer cosas marcadas por el género. Nuestro comportamiento o consolida o subvierte las normas sociales de género. Esta perspectiva tiene mucho en común con "Una no nace mujer: más bien una llega a serlo" de Simone de Beauvoir, dado que Beauvoir también cree que los seres humanos se convierten a sí mismos en lo que son por medio de sus acciones en el mundo. Además, tanto Butler como Beauvoir son antiesencialistas que —de maneras diferentes— creen que el género es producido en la sociedad y que por lo tanto también puede ser cambiado en la sociedad. Por otro lado, Butler y Beauvoir tienen perspectivas completamente diferentes acerca de la importancia del cuerpo y sobre el asunto de la agencia: Beauvoir cree que los seres humanos son sujetos encarnados que actúan y toman decisiones; Butler piensa en los cuerpos como un efecto de un "proceso de materialización" discursivo y niega rotundamente que haya un "hacedor detrás la acción".[19]

No obstante lo diferente que puede ser en otros sentidos, todo este tipo de teorías del género son *teorías de los orígenes*. Tanto Butler como Beauvoir tratan de responder a la pregunta de *cómo se crea el género o cómo emerge*. Ninguna conclusión política o ética específica se sigue de estas teorías. *Las teorías de los orígenes simplemente no nos dicen lo que debemos hacer una vez que ha aparecido el género*. Si quiero justificar mi punto de vista sobre la situación de las mujeres en la sociedad o sobre los derechos de los gays y las lesbianas, no puedo hacerlo explicando simplemente cómo han emergido estos fenómenos. Necesito, más bien, exponer mis principios para una sociedad justa y equitativa o acerca de cómo las personas deben tratarse unas a otras, o explicar por qué creo que la libertad es el valor personal y político más alto.

Con *El género en disputa* la vanguardia de la teoría feminista se desplazó de la literatura y de la crítica literaria. Butler es una filósofa que, salvo un par de pequeñas excepciones, jamás ha discutido sobre la literatura.

[18] En otro lugar he argumentado que es simplemente erróneo creer que la palabra *mujer* siempre y sin excepción tiene el mismo significado convencional y conservador, sin reparar en quién habla y en qué contexto, pero no voy a decir más al respecto aquí. *Vid*. Toril Moi, "What is a Woman?", en *Sex, Gender and the Body: The Student Edition of What Is a Woman?*
[19] Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, p. 9.

En el transcurso de la década de 1990 las teóricas feministas se mostraron cada vez menos interesadas en la discusión de las cuestiones estéticas. Al mismo tiempo se volvió difícil hablar de "mujeres" salvo entre comillas. Para finales de la década, el fundamento mismo para desarrollar una teoría acerca de las mujeres y la escritura había desaparecido.

La actualidad

En 2008, algunas críticas literarias brillantes todavía trabajan sobre mujeres escritoras. El nivel intelectual de los libros en el campo es alto y los logros en el campo son reconocidos en la academia en general. En 2006, por ejemplo, el voluminoso libro de Paula Backscheider acerca de las poetas británicas del siglo XVIII ganó el premio James Russell Lowell de la Modern Language Association (MLA).[20] Además, desde la década de 1980 ha surgido toda una nueva generación de escritoras y muchas críticas literarias sienten que es tarea urgente crear un espacio intelectual para la discusión de su lucha por ser tomadas en serio. En *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Mary Eagleton recalca que el feminismo siempre se ha preocupado por la lucha de las mujeres por la *autoría* y la *autoridad*. Ella demuestra que la figura de la artista o la escritora ha seguido siendo profundamente importante en la escritura de mujeres en lengua inglesa desde la década de 1970. Mary Eagleton también ha cofundado una nueva revista, *Contemporary Women's Writing*, dedicada a la literatura de mujeres posterior a 1975.

Hoy en día, entonces, la teoría y la práctica parecen estar tan fuera de sintonía como lo estaban a finales de la década de 1980. El resultado es un tipo de esquizofrenia intelectual en la que una mitad del cerebro prosigue con la lectura de mujeres escritoras mientras que la otra continúa pensando que el autor ha muerto y que la misma palabra misma *mujer* es teóricamente sospechosa. No debe sorprender, entonces, que tantos libros y ensayos sobre las mujeres escritoras empiecen con una serie de disculpas. Usualmente, la autora inicia asegurándonos que realmente no tiene nada en contra de Barthes o de Foucault; o que realmente no está escribiendo sobre autoras reales, vivas, sino sobre la figura de la autora en el texto literario; o que cuando escribe mujer, realmente quiere decir "mujer" y así por el estilo. Tales formulaciones son síntomas de un males-

[20] Paula Backscheider, *Eighteenth-Century Women Poets and Their Poetry: Inventing Agency, Inventing Genre*.

tar teórico. En lugar de apoyar a las mujeres interesadas en investigar la escritura de mujeres, parece ser que nuestras teorías actuales las hacen sentir culpables o, peor aún, las ahuyentan completamente de trabajar sobre las mujeres y la escritura. Ésta es una de las raras situaciones hoy en día en las que argumentaría que de hecho se necesita de *más* teoría (o de más filosofía, si se prefiere). Realmente necesitamos ser capaces de justificar teóricamente un tipo de trabajo que muchas mujeres y hombres claramente piensan que es importante y que no tiene problema alguno en justificarse políticamente.

No soy mujer escritora: el dilema de Simone de Beauvoir

Al inicio de *El segundo sexo*, Beauvoir demuestra que en una sociedad sexista, el hombre es el universal y la mujer lo particular; él es el Uno, ella el Otro. Esta es la definición del sexismo de Beauvoir y apuntala todo lo que escribe en *El segundo sexo*. Este análisis es tan simple que es fácil que pase desapercibido lo brillante que es y lo mucho que aún hará por nosotras. Beauvoir llega a esta conclusión al relatar la historia de una conversación:

> A veces en el curso de alguna conversación abstracta, me ha irritado oír que los hombres me decían: "Usted piensa tal cosa porque es mujer". Pero yo sabía que mi única defensa consistía en replicar: "Lo pienso así porque es verdad", eliminando de ese modo mi subjetividad. No era cosa de contestar: "Y usted piensa lo contrario porque es hombre", ya que se entiende que el hecho de ser hombre no es una singularidad; un hombre está en su derecho de serlo; es la mujer la que está en la sinrazón. Prácticamente, lo mismo que para los antiguos había una vertical absoluta con relación a la cual se definía la oblicua, así también hay un tipo humano absoluto que es el tipo masculino. La mujer tiene ovarios, un útero; he ahí condiciones singulares que la encierran en su subjetividad; se dice tranquilamente que piensa con sus glándulas. El hombre se olvida olímpicamente de que su anatomía comporta también hormonas, testículos. Considera su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo que él cree aprehender en su objetividad, mientras considera el cuerpo de la mujer como apesadumbrado por todo cuanto lo especifica: un obstáculo, una cárcel.[21]

[21] Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, pp. XXI-XXII (traducción enmendada). El texto original se encuentra en S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (París, Gallimard, 1986, pp. 14-15). Discuto este pasaje extensamente en mi ensayo "'I Am a Woman': The Personal and the Philosophical", en *Gender and the Body,* particularmente pp. 201-26.

Notamos que Beauvoir se siente obligada a eliminar su subjetividad en respuesta a un comentario hostil. También notamos que Beauvoir erige un contraste crucial entre la eliminación forzada de su subjetividad de género y su aprisionamiento forzado en ella. Para Beauvoir, esta es la esencia filosófica del sexismo.

Aquí hay un ejemplo de la vida contemporánea que muestra que esta lógica sexista aún opera. En febrero de 2007, Drew Faust fue nombrada como la primera presidenta de Harvard en la historia. En los medios, el énfasis en su género fue tan intenso que era fácil quedar con la impresión de que ésta fue la razón principal por lo que obtuvo el puesto:

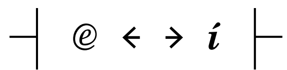
> El domingo, la Universidad de Harvard nombró a Faust la primera presidenta mujer en los 371 años de historia de la escuela.
>
> "Espero que mi propio nombramiento pueda ser un símbolo de que se están abriendo oportunidades que habrían sido inconcebibles incluso hace una generación", dijo Faust. Pero también añadió, "No soy la mujer que preside Harvard, soy quien preside Harvard".[22]

Creo que Faust manejó la situación tan bien como le fue posible: reconoció que era mujer e insistió en la importancia de ese hecho, *antes* de recalcar que no quería que se le percibiera como la *mujer* presidente de Harvard. Pero no debió haber hecho esto. A ningún presidente varón de Harvard se le ha colocado en una situación en la que ha tenido que negar que es el presidente *masculino* de Harvard.

Para comprender lo que está ocurriendo aquí, es de utilidad considerar el tipo de acto de habla que realmente es "No soy una mujer escritora".[23] En primer lugar, cuando una mujer se percata de que debe decir "No soy una mujer escritora" o "No soy la mujer presidente de Harvard", jamás es una aseveración general, nunca una máxima filosófica. (Si lo fuese, el enunciado sería patentemente absurdo). Siempre se dice en *respuesta* a una provocación, usualmente en respuesta a alguien que ha tratado de usar el sexo o el género de la mujer en su contra. Este tipo de enunciados, en pocas palabras, son un tipo específico de acto de habla *defensivo*: por lo tanto, cuando escuchemos palabras como éstas, debemos buscar la provocación.

No hace mucho tiempo escuché un programa de radio en que un radioescucha aseveró que toda la conversación acerca de la raza y el géne-

[22] Associated Press, "Harvard Names First Female President".
[23] John L. Austin llama a esto preguntar acerca de la fuerza de la expresión, en otras palabras, "cómo... debe ser entendida". J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, p. 73.



ro en las elecciones primarias del Partido Demócrata era absolutamente irrelevante: "Estamos eligiendo a un presidente", dijo él, "no a una raza o un género". La lección que debemos aprender de Beauvoir es que en una sociedad sexista (o racista), el resultado de tales aseveraciones bien intencionadas es forzar a las mujeres, a los negros y las negras y a otras minorías raciales, a "eliminar" su subjetividad de género o racializada o, en otras palabras, a hacerse pasar por algún tipo de ser humano genérico universal de formas que devalúan sus experiencias reales en tanto seres humanos encarnados en el mundo. La opción, que es postularse como el candidato "negro" o la candidata "mujer", los separaría de lo que Beauvoir llama el "universal", la categoría general, y por lo tanto los aprisionaría en su género (o raza).

Si trato de imaginarme una situación en la que un hombre diga "Soy un escritor, no un hombre escritor", sólo puedo hacerlo como una respuesta a algún tipo de provocación por parte de una feminista. Incluso cuando trabajan en una profesión dominada por las mujeres, los hombres no parecen sentirse compelidos a negar su sexo o su género. En los Estados Unidos, he descubierto que a un hombre entrenado en enfermería se le conoce como un "enfermero varón". Incluso existe una publicación Web llamada *Male Nurse Magazine* [Revista del enfermero varón].[24] A juzgar por su sitio web, los enfermeros parecen bastante tranquilos con respecto a su acceso al universal: hablan de sí mismos como enfermeros, hombres enfermeros u hombres en la enfermería sin ningún dejo de tensión, incluso cuando se quejan de que los enfermeros sufren discriminación por parte de las enfermeras. No parece haber ninguna situación en la que un enfermero se sienta obligado a decir: "No soy un hombre enfermero, sino un enfermero". Esto demuestra que en una sociedad sexista una no puede menospreciar a un hombre recordándole su género. (Hasta ahora, ésta es una hipótesis). El varón o lo masculino sigue siendo la norma, lo femenino o lo relativo a la mujer sigue siendo la desviación.

Para las escritoras que son mujeres puede ser increíblemente frustrante que les digan que deben escribir como mujer o como una mujer. Pero ¿exactamente qué quiere decirse con esto? ¿Que ella debe ajustarse a alguna norma estereotipada de escritura femenina? Esto es seguramente lo que piensa Sarraute y el motivo por el cual se vuelve más bien agresiva ante la idea misma de la *écriture féminine*. Por otro lado, puede ser igualmente frustrante para una mujer escritora sentir que debe escribir como un ser

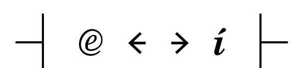
[24] *Vid.* <www.malenursemagazine.com>.

humano genérico, ya que esto abre una escisión alienante entre su género y su humanidad. Debo señalar que éste es el lado del dilema que Sarraute jamás menciona. Pero incluso cuando una escritora como Sarraute prospera en la impersonalidad, no se colige que cualquier otra mujer escritora se sienta de la misma manera.

No hay una solución correcta a este dilema. Lo único que podemos hacer es tener la esperanza de que poseamos la atención necesaria para buscar la provocación, para mostrar a otros que hubo una provocación, lo que significa señalar que acabamos de ser colocadas en un dilema sexista por excelencia, y luego —en la medida de lo posible— rehusarnos a elegir entre dos alternativas igualmente sin esperanzas, que es precisamente lo que Drew Faust hizo.[25]

En este punto alguien podría querer exclamar: "Pero ¿qué pasa con la performatividad? ¿Acaso no estoy dando completamente por sentada la categoría de «mujer»? ¿Cómo puedo estar segura de que sé quién es una mujer escritora y quién no lo es?". Pero esto sería perder de vista lo fundamental. El análisis que hace Beauvoir del sexismo sólo es aplicable *una vez que alguien ha sido tomada por mujer*. Nada tiene que decirnos acerca de la epistemología o la verdad o las esencias. En el tipo de situación que aquí discuto, las teorías de cómo se produce, construye o performa el género, en resumen, las teorías de cómo emerge el género, son irrelevantes. La mujer en mi ejemplo bien podría ser transexual o intersexuada, una lesbiana o un hombre tomado por mujer. Este argumento no nos impide que creamos que nosotras "hacemos nuestro género", ya sea en el sentido que Beauvoir le hubiera dado a esa oración o en el sentido que le hubiese dado Butler. Lo único que se requiere para que se eche a andar el dilema de Beauvoir es que la persona en cuestión sea tomada por mujer por parte de alguien más.

[25] Las consecuencias de este análisis para el debate feminista acerca de la relación entre igualdad y diferencia tendrán que ser desarrolladas en otro lugar.



Bibliografía consultada

Associated Press, "Harvard Names First Female President", en *The Washington Post*. Washington, 12 de febrero, 2017. [En línea.] <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/02/12/AR2007021200075.html>. [Consulta: 28 de enero, 2018.]

Austin, John L., *How To Do Things With Words*. Cambridge, Harvard University Press, 1975.

Backscheider, Paula R., *Eighteenth-Century Women Poets and Their Poetry: Inventing Agency, Inventing Genre*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.

Barthes, Roland, "The Death of the Author", en Stephen Heath, ed., *Image Music Text*. Londres, Fontana, 1977.

Beauvoir, Simone de, *The Second Sex*. Trad. de H. M. Parshley. Harmondsworth, Penguin, 1984.

———, *Le deuxième sexe*, 2 vols. Paris, Gallimard, 1986.

Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Nueva York, Routledge, 1993.

———, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990.

———, 'Preface', en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* [edición especial por su décimo aniversario]. Nueva York / Londres, Routledge, 1999.

DERRIDA, Jacques, "Signature Event Context", en *Limited Inc*. Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 1-23.

EAGLETON, Mary, *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005.

FOUCAULT, Michel, "What is an Author?", en Donald F. Bouchard, ed., *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trad. de Donald F. Bouchard y Sherry Simon. Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 113-38.

JACOBUS, Mary, ed., *Women Writing and Writing about Women*. Londres, Croom Helm, 1979.

JEFFERSON, Ann, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (Cambridge Studies in French).

KAMUF, Peggy, *Fictions of Feminine Desire: Disclosures of Heloise*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.

———, "Replacing Feminist Criticism", en Marianne Hirsch y Evelyn Fox Keller, eds., *Conflicts in Feminism*. Nueva York, Routledge, 1990, pp. 5-11.

———, "Writing Like a Woman", en Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker y Nelly Furman, eds., *Women and Language in Literature and Society*. Nueva York, Praeger, 1980, pp. 284-99.

———, y Nancy K. Miller, "Parisian Letters: Between Feminism and Deconstruction", en Marianne Hirsch y Evelyn Fox Keller, eds., *Conflicts in Feminism*. Nueva York, Routledge, 1990, pp. 121-33.

LESSING, Doris, *The Golden Notebook*. Nueva York, Harper Perennial Modern Classics, 1999.

MILLER, Nancy K., "The Text's Heroine: A Feminist Critic and her Fictions", en Marianne Hirsch y Evelyn Fox Keller, eds., *Conflicts in Feminism*. Nueva York, Routledge, 1990, pp. 112-120.

———————————, ed., *The Poetics of Gender*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.

MILLETT, Kate, *Sexual Politics*. NuevaYork, Doubleday, 1970.

MOI, Toril, *Sex, Gender and the Body: The Student Edition of What Is a Woman?* Oxford, Oxford University Press, 2005.

SARRAUTE, Nathalie, "Interview: With Sonia Rykiel", en *Les Nouvelles*. Washington, 1984, vol. 9, núm. 15, febrero, pp. 39-41.

SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, Princeton University Press, 1977.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, "An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak: With Sara Danius and Stefan Jonsson", en *Boundary*. Londres, 1993, vol. 2, núm. 20 pp. 24-50.

———————————, "Criticism, Feminism and the Institution: With Elizabeth Gross", en Sarah Harasym, ed., *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Nueva York, Routledge, 1990, pp. 1-16.

———————————, "In a Word: Interview with Ellen Rooney", en *Outside in the Teaching Machine*. Nueva York, Routledge, 1993, pp. 1-23.

Casos de autor(a): literatura, arte e histeria en América Latina[1]

@

Eleonora Cróquer Pedrón
Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales (CICS-IAEAL)
Universidad Simón Bolívar, Venezuela

Este texto sintetiza las propuestas de un libro homónimo escrito a lo largo de 2015 y parcialmente publicado en diversas revistas de la especialidad, acerca de ese compuesto de vida y obra que parece instalarse como lugar autoral en Ła Cultura[2] latinoamericana hacia las primeras décadas

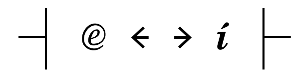
[1] La presente reflexión se enmarca en las actividades de investigación desarrolladas en el Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales (CICS-IAEAL) de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela; más precisamente, en el grupo *Anormales/Originales de la literatura y el arte* (GID 72). Una primera versión fue presentada en el Coloquio Internacional "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea", coordinado por la Dra. Adriana de Teresa Ochoa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 28 al 30 de octubre de 2015 (proyecto PAPIIT clave IN405014), de LA DGAPA-UNAM. Existe también una versión anterior impresa del trabajo que aquí desarrollo en el *dossier* "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo/ corpus", coordinado por Aina Pérez Fondevilla y Meri Torras, para el número 24 (2015) de *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*.

[2] La *L* tachada (Ł) que acompaña al sustantivo *Cultura* en mayúsculas y a otros conceptos totalizadores de Ła Modernidad de tradición clásica que irán apareciendo a lo largo del texto, es un guiño a la conocida sentencia lacaniana "Ła Mujer no existe" (Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 20. Aun. 1972-1973*, p. 89), con la que el excéntrico psicoanalista intentara poner en cuestión la existencia de un "Femenino" trascendente y universal. "Ła Mujer no existe" quiere significar que existen mujeres singulares, aquejadas por pasiones que no lo son menos. Dialoga, asimismo, con la *S* barrada (Ꞩ) con la que Lacan señala la condición trágica del "Sujeto" del Humanismo en Occidente: expuesta "por fin", por el psicoanálisis de orientación freudiana, a la demostración de su intrínseca inconsistencia (J. Lacan, *Escritos I*). Otra marca tipográfica, el paréntesis *(a)* que acompaña al término *Autor*, intenta llamar

del siglo XX, en el "Caso" de algunas mujeres memorables de la literatura y el arte: la chilena María Luisa Bombal (Viña del Mar, 1910-Santiago, 1980), la mexicana Frida Khalo (Coyoacán, 1907-1954) y la brasileña Clarice Lispector (Chechelnik, 1920-Río de Janeiro, 1977). Continúo aquí, por otra parte, las consideraciones últimas de una investigación anterior acerca de la escritora Delmira Agustini, "rara" figura autoral del Novecientos uruguayo, tanto en/por los excesos eróticos de su escritura, como en/por los despropósitos pasionales de su biografía; pero, también y sobre todo, en/por el curso que toma su inscripción en el campo intelectual de América Latina, su posterior conversión en emblema de La Modernidad continental, y su bizarra y patética manera de seguir sobreviviendo luego entre nosotros, en calidad de "resto". El mencionado trabajo constituyó la cristalización primera del *paradigma* de lectura, revisión de archivo y problematización crítica del canon latinoamericano, que seguí revisando después en mis aproximaciones críticas al pintor venezolano Armando Reverón y a la narradora Teresa de la Parra.[3] Género, autoría y cuerpo son las grandes instancias —o zonas de problematización— que se anudan en el objeto de mi escritura: el "Caso de autor(a)".

la atención sobre la doble posición de la mujer que escribe y/o pinta en América Latina, y que adviene al campo de Łas Letras nacionales en el tránsito del siglo XIX al XX. Es "Autor" en el sentido foucaultiano del término; aunque "Mujer", al tiempo: una excepcional emergencia, un Autor entrecomillado que despliega su posición de sujeto autoral (como otras subjetividades menores de la época llamadas entonces a participar en Ła Cultura) desde el lugar que reserva Ła Tradición para quien sigue siendo fundamentalmente "Ella" en la escena pública de la literatura y el arte. Esto es: lugar/función del lujo y del gasto, de lo suplementario o lo excedentario que hacen al juego de las fascinaciones modernas, por lo "insólito" de su (in)esperado y "novedoso" develamiento. Sobre tal confusión estructural, duplicada en la que se produce entre la vida y el arte, cuando es una mujer quien escribe o quien pinta —y una "histérica", además: incómoda, insatisfecha, denunciante; encarnación gestual y actuación histriónica de la "falta-en-Ser"— se trama, en mi opinión, el particular anudamiento de la autora con el texto de su autoría, que sugiero a partir de un último signo lacaniano: el ◊, que media entre el cuerpo y la letra de la Autor(a), semejante al que opera entre el Sujeto y el Objeto de su deseo. Desde esta perspectiva, al hablar de la vida y del texto, o de la escritora y su escritura, no intento retomar ninguna perspectiva mecanicista del orden de la "explicación" (del texto) por la vía del "reflejo" (de la vida) —ni del de la "determinación" (de la vida) sobre la expresión (del texto). Sugiero, más bien, entre el cuerpo y el texto, entre la escritora y su escritura, una suerte de dialéctica jamás resuelta, intersticio de tensiones y estridencias abiertas al porvenir de las correspondencias entre quien se presenta como portadora de un discurso sobre lo que marca su existencia, y las maneras a través de las cuales se dona como cuerpo en la puesta en acto de esa escritura (marcada) que atestigua en/con su cuerpo. De allí el significante: cuerpo ◊ texto / escritora ◊ escritura: vasos comunicantes en/de lo menor, como propusieran Deleuze y Guattari en 1975 a propósito de Kafka (Giles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, p. 63).

[3] Teresa de la Parra, *Ifigenia*.



El "Caso de Autor(a)"y la singularidad autoral que representa su advenimiento en La Cultura

Vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor. Incluso cuando muere, Kafka es atravesado por un flujo de vida que le viene tanto de sus cartas, cuentos, novelas cuanto de su inacabamiento mutuo por razones distintas, comunicantes, intercambiables
Giles Deleuze y Felix Guattari
Kafka, por una literatura menor

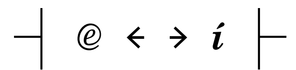
El significante "Caso de Autor(a)" refiere al artefacto de significaciones a varias manos armado —suerte de *montaje*, hecho con los retazos de un archivo como dispuesto "sobre la marcha", de *dispositivo*—, en torno al cual se cifra la inscripción de algunas escritoras y artistas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX en Ła Cultura; y a partir del cual se fija, asimismo, la radical excentricidad de su posición en el campo, dada siempre en torno a las correspondencias entre vida y obra comunicantes que la singularizan. Sin embargo, lo que me interesa respecto de este dispositivo no es tanto identificarlo como tal "mecanismo" de captura y exhibición de la literatura y el arte de las mujeres en Ła Cultura —que lo es—, cuanto pensar lo que la posible relación entre literatura, arte e histeria que lo anima podría sugerir sobre la emergencia de un lugar autoral *distinto* en las "jóvenes" naciones de América Latina, llamado a profanar el espacio entre seudoinstitucionalizado y sacralizado de la "Autoría" literaria y artística en el continente, con las marcas pesadas (e ineludibles) de un atípico e (in)esperado "desnudamiento" de lo "femenino"; un "impactante desnudamiento", por donde transitan tanto el género como el cuerpo articulados en el acto de una misma transgresión.[4] Hay *ahí*, en el "Caso de Autor(a)", una "mujer" que anuncia el cuerpo por venir en Ła Cultura —ese espacio de puro desnudo femenino idealizado durante siglos, aislado y silencioso.

[4] Uso el término *profanación* a partir del ensayo "Elogio de la profanación" de Giorgio Agambem, tal como aparece en el libro *Profanaciones*. Para Agamben, la profanación es un acto de "restauración"; o sea, de restitución "al libre uso de los hombres" (p. 95) —de aquello que ha sido "separado" y "confiscado"—. Al final, el texto se devuelve a los lectores en la forma de una tajante interpelación: "Lo improfanable de la pornografía —todo improfanable— se funda sobre la captura y desvío de una intención auténticamente profanatoria. Por eso es necesario arrancar cada vez a los dispositivos —a todo dispositivo— la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de lo improfanable es el deber político de la próxima generación". *Ibid.*, p. 121.

Y lo hace, de manera expresa, desde el lugar que le es más "propio": el de la "pasión"/ "padecimiento" que le produce su falta-en-Ser. A la luz de esta imagen de "Venus rajada" —en la lectura que le ha dado Didi-Huberman,[5] siguiendo de cerca a Aby Warburg—, el "Caso de Autor(a)" se convierte entonces en un territorio propicio para las exploraciones críticas: una superficie de textualidades y espectralidades contiguas sobre la que pueden tejerse aún insólitas (e iluminadoras) constelaciones de sentido sobre la barra que media una diferencia irrefutable entre el "Nosotros" de Ła Cultura y el "nos-otras" de las mujeres que disputan un espacio de participación en ella.

Por esta razón, no quiero detenerme demasiado en el problema evidente y suficientemente discutido del "biografismo" mecanicista, a través del cual la crítica falogocéntrica y patriarcal más conservadora de Łas (Bellas) Letras y Artes de Occidente ha intentado apresar la complejidad del texto producido por mujeres a partir de la lógica del "reflejo" y/o de la "determinación". Y en este sentido insisto en interrogar lo que el compuesto de vida ◊ obra comunicantes, manifiesto en el "Caso de Autor(a)", traduce de una formación fulgurante, desencajada y extraña de lo moderno en América Latina. Una "joya" o un exceso, como diría Bataille,[6] donde el trabajo sobre lenguajes alcanza un grado alto de proximidad respecto de eso "Real" irrepresentable que constituye su entraña y/o donde la vida consigue abrirse paso —y hacerse perceptible— a través de la urdimbre que trama lo simbólico a sus espaldas. Una formación impregnada del barroquismo y la plasticidad propios del comportamiento de algunas histéricas, que ocupan el imaginario de la última Modernidad no sólo en Europa, sino también en la pequeña burguesía urbana floreciente de América Latina. Esas histéricas sobreexpuestas en el espacio de lo público que, de Freud a Lacan —y/o de Charcot a Breton—, trazan el trayecto del tipo de atención prestada en la escena de Ła Cultura occidental, de manera hasta entonces inédita, al malestar que pulsa en los retorcimientos del cuerpo-vivo de esas mujeres que parecen serlo "de más" (las histéricas), y a la potencia del trazo con el cual se manifiesta en lo simbólico la singularidad del "(no) saber" que portan en sus entrañas. Un (no) saber *distinto* acerca de la "hiancia" que hace a la inconsistencia estructural del Sujeto, de su Deseo, así como del goce que rige su existencia siempre precaria y ambivalente.

[5] Georges Didi-Huberman, *Venus rajada*.
[6] George Bataille, "La noción de gasto".



En efecto, según apuntaron en su momento investigadoras como Delfina Muschietti y Sonia Mattalía,[7] entre otras latinoamericanistas de la misma generación —Francine Massiello,[8] por ejemplo—, el advenimiento de las mujeres como figura pública de artista y/o de escritora moderna en las jóvenes naciones latinoamericanas —ávidas de las glorias del reino e insufladas de vanidad nacionalista— va de la mano con el proceso de incorporación de la *histérica*, en cuanto singularidad subjetiva, al terreno de las representaciones; así como también de la *histeria*, en cuanto posición de sujeto distinta a la que convalida el falogocentismo hegemónico en Occidente, en el campo de las elaboraciones discursivas. Pero, además, el (no) saber que las histéricas/la histeria introducen en lo Simbólico a partir de la puesta en acto de su propia experiencia de padecimiento subjetivo, de la singularidad de esa experiencia, opera un hondo problema en las lógicas del sentido y en la estructura de sentimientos que emerge varias décadas después como nuevo sujeto (estético, pero asimismo político) de/en Ła Cultura.

Las "Autor(a)s de Caso" en quienes me he detenido para construir este paradigma de lectura son de alguna manera "excelsas" a los "ojos" de Ła Historia cultural que las acoge y las arropa con el manto de la excepcionalidad: María Luisa Bombal, Frida Khalo y Clarice Lispector. Todas ellas son como Łas "Damas"[9] del entorno intelectual latinoamericano de la época que, en el acto de hablar de y desde el oscuro continente de su cuerpo, de y desde eso que hace a su interioridad de cosa viva y pulsante, una a una se manifiestan como un *exceso* del lugar y la función de "Autor" en Occidente, tal como fuera definida por Michel Foucault en su reflexión fundamental de 1969, "¿Qué es un autor?". Desde esta perspectiva, afines a la galería de "posantes" del decadentismo finisecular que Rubén Darío reuniera con deslumbramiento en *Los raros* hacia 1896, ellas parecen adelantarse a algunas de las formas más radicales de la *performance de lo corpóreo* que saturará la escena intelectual y social de América Latina en su tránsito hacia el nuevo milenio. Pensemos, por ejemplo, en la artista plástica cubana Ana Mendieta y sus diversos ritos sacrificiales; o pensemos en Eva Perón y su teatro del padecimiento: restos de lo moderno que siguen impactando por la potencia política de sus maneras de "(re)aparecerse" en Ła Cultura —y de sobrevivir en ella, más allá de lo imaginable.

Al final del desarrollo de su celebrada conferencia, origen de un debate de largo aliento en torno al problema de la "Autoría" como principio de

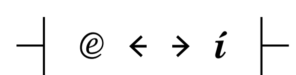
[7] Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*.
[8] Francine Massiello, "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia".
[9] Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*.

racionalidad impuesto al producirse, inquietante de los discursos, que Roland Barthes abolirá casi contemporáneamente como fundamento para el ejercicio de una nueva práctica de escritura y de lectura en consecuencia;[10] y que Josefina Ludmer, entre otros, traerá de nuevo a colación para pensar el auge del divismo autoral en los tiempos presentes de postautonomía literaria y artística,[11] el filósofo señala un comportamiento específico de esta función, en sí misma avocada a regular los modos de individuación, apropiación, difusión y circulación de los textos en la Modernidad occidental. En ese punto menciona, como de paso, una rara autoría de emergencia decimonónica que hace estallar la localización puntual de su agencia hacia un más allá de la superficie acotada de la obra; la desquicia y desborda los términos que le supone su desaparición. Capaz de "encarnar" el acontecimiento de una significación de signo negativo en el seno de lo social, suponemos, se trata de un fenómeno sobre el cual se impone, en palabras de Foucault, "cierta costura enigmática de la obra y del autor" (1999: 47):[12]

> Me limité al autor entendido como autor de un texto, de un libro o de una obra cuya producción puede atribuírsele legítimamente. Ahora bien, es fácil ver que en el orden del discurso se puede ser el autor de algo más que de un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina, entre las cuales otros libros y otros autores podrán colocarse a su vez—. Diré, en una palabra, que tales autores se encuentran en una posición "transdiscursiva".
>
> Se trata de un fenómeno constante —tan viejo, sin duda alguna, como nuestra civilización. Homero o Aristóteles, los Padres de la Iglesia, desempeñaron ese papel; [aunque] también los primeros matemáticos y aquellos que estuvieron en el origen de la tradición hipocrática. Pero me parece que se han visto aparecer, en el curso del siglo XIX en Europa, tipos de autores bastante singulares y que uno no confundiría ni con los "grandes" autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de las ciencias. Llamémoslos, de manera un poco arbitraria, "fundadores de discursividad".[13]

De cara a los "Casos" que acompañan mi reflexión, la "enigmática costura" referida por Foucault acerca de esos "autores bastante singulares" de

[10] Roland Barthes, "La muerte del autor".
[11] Bajo el título "Literaturas postautónomas" y sus diversas variaciones, Josefina Ludmer ha publicado varios textos al respecto, que circulan en versión digital. Para la elaboración del presente trabajo nos hemos concentrado en un par de versiones que permiten comprender las múltiples aristas involucradas en el desplazamiento de la noción de "autor" en tiempos de postautonomía cultural: "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura" y "Literaturas postautónomas 2.0".
[12] M. Foucault, "¿Qué es un autor?", p. 47.
[13] *Ibid.*, p. 44.

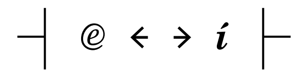


entre siglos, y de lo que fundan como nueva discursividad en/con su palabra encarnada; tal "enigmática costura", decía, cifra de "originalidad", si se quiere —como pensaría el Deleuze de *Crítica y clínica*—, sobre la cual poco indaga el teórico francés, me sugiere una hendija posible a través de la cual volver a interrogar esa compleja zona de anudamientos entre vida y escritura "de mujer", tantas veces cuestionada por los diversos feminismos que proliferan después de los años setenta en el ámbito de la reflexión académica sobre el lugar de las mujeres en Ła Cultura. De hecho, esta primera observación rige cada uno de los acercamientos propuestos en esta serie de trabajos dedicados a algunas "raras" latinoamericanas que, famosas ya en el tiempo de su acontecimiento, insisten en hacerse presentes cada tanto, de nuevo, entre nosotros. Ésas, ineludibles del canon y "problemáticas" aún, que escriben y pintan de y desde la compleja relación entre cuerpo y feminidad, en un tiempo que ve desplazado su interés de la interpretación de la histérica propuesta por Freud[14] a la formulación de la histeria como una estructura de subjetividad/significación distinta que apunta Lacan en su *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis* y retoma luego en el *Seminario 20: Aun*.

Insisto en considerar, al respecto, muy cerca de lo señalado por Helénè Cixous varias décadas atrás en su texto fundamental *La risa de la Medusa*, que es precisamente en la imposibilidad de discernimiento entre el cuerpo vivo de la "Autor(a) del Caso" —de cada una, en su singularidad— y lo que de ella se desprende como trabajo de significación en torno a lo que (le) es "íntimo" (impasividad que atraviesa su plenitud imaginaria), donde no sólo despunta una tradición, que de manera retrospectiva podría incluso referirse al gesto fundacional de Sor Juana Inés de la Cruz —la monja mexicana que firmara con sangre la estridencia de su (o)posición en lo simbólico—,[15] sino que se establecen las condiciones de posibilidad para la emergencia de un nuevo sujeto del discurso en Occidente. Un sujeto que, desde la experiencia de su intrínseca falta-en-ser, arriesga el cuerpo propio en el texto; y viceversa: hace de su cuerpo así arriesgado, un texto. Y un sujeto al que se le atribuyen, además, tal cual al loco en la historia de Occidente o a la posesa en el origen de sus representaciones, "extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir,

[14] Freud, Sigmund, "Estudios sobre la histeria".

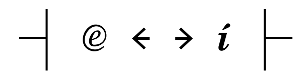
[15] E. Cróquer, *El Gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit, Carmen Boullosa)*; S. Mattalía, *op. cit.*



el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir”.[16]

Moderna, por excelencia —e histérica, de palabra y de acto—, la “Autor(a)” de la cual hablo —“Autor(a) del Caso”— es, aun y sobre todo, un cuerpo ◊ texto de mujer que se abre (paso) en Ła Cultura a través de la literatura y el arte. Indistinto e inquietante, porque se abre y porque deja constancia de esa apertura en la pesada materialidad de la vida-discurso que desde allí y hacia un sí mismo vaciado (de propiedad y de sentido, de Ley y de contención) se desparrama, un cuerpo ◊ texto de mujer que debe de ser sometido a los rigurosos controles de lo simbólico-institucional. Y es que se trata, ante todo, del cuerpo ◊ texto de una mujer a la cual “se le suelta la lengua”. María Luisa Bombal, Frida Kahlo y Clarice Lispector son “Casos” significativamente instalados en la memoria cultural de América Latina a los que presto una oreja. “Casos de Autor(a)” que, al margen de cualquier voluntad autobiográfica, arriesgan algo del orden de la propia vida en el texto; y, por el lado de lo Real, quedan a él anudadas. “Casos”, pues, que en la medida en que hacen del cuerpo la causa de una doble y reversible exposición, inscriben un problema en el ámbito de la autoría literaria y artística. Una idea de fondo atraviesa mi recorrido cada vez, y más como destinación que como destino: la posibilidad de pensar el “Caso de Autor(a)”, esa categoría que parece señalar hacia algo que hace excepción en Ła Cultura (resto de cuerpo en el texto), como la bizarra mortaja —el calco, síntesis de un archivo en gran medida híbrido y confuso— con que las máquinas culturales latinoamericanas —severas y misóginas “máquinas de rostrificación”, si las pensamos desde Deleuze y Guatari—[17] han intentado “conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”.[18] Poderes y peligros supuestos a una articulación distinta del sujeto en el discurso que encarna en cada una de estas excepcionales “Autor(a)s” de América Latina. Oscura y en cierta medida anárquica; oscura y cargada de la altísima potencialidad política de la seducción, como nos dijera otrora Baudrillard,[19] una articulación que se hace sensible —lo cual es decir, también, posible— allí donde las formas (de Ła Cultura) traslucen las huellas de su profanación.[20] O, para utilizar una imagen cara al pensamiento de Didi-Huberman,[21] donde el sublimado y si-

[16] M. Foucault, *El orden del discurso*, p. 7.
[17] G. Deleuze y F. Guatari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.*
[18] M. Foucault, *El orden del discurso*, p. 5.
[19] Jean Baudrillard, *De la seducción.*
[20] G. Agamben, *op. cit.*
[21] G. Didi-Huberman, *op. cit.*



lencioso desnudo femenino deviene estridente presentificación del cuerpo y su interioridad de víscera.

Así en la vida como en el texto: recorridos en torno al cuerpo inscrito de/por la "Autor(a) del Caso" en Ła Cultura

El cuerpo no es ni "significante" ni "significado".
Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión
de la fractura que es la existencia.
Jean-Luc Nancy, *Corpus*

Respecto de "la literatura y la vida", el Gilles Deleuze de *Crítica y clínica* le otorga a la literatura —o a cierta literatura, más bien, capaz de trascender los dispositivos edípicos de la identificación, la imitación y la Mimesis—[22] la potencia sanadora de una superficie donde la vida consigue abrirse paso en La Cultura. En este sentido, aclara, no se trata de identificar las formas a través de las cuales los textos cuentan "los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías propios"; ni tampoco las maneras de exposición de "las propias neurosis".[23] Entre la literatura y la vida, según Deleuze, se establece un tipo de relación testimonial: "De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados", apunta.[24] Y en eso se cifra lo que de ella trabaja del lado de una "salud" en Ła Cultura: "La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de *un pueblo venidero todavía sepultado* bajo sus traiciones y renuncias".[25]

Dos aspectos me resultan significativos en esta "apuesta" deleuziana por la cualidad "fabuladora" de esa literatura capaz de hacer estallar un "delirio" al interior de la lengua, que es a la vez intrínseca potencia crítica de las formas en torno a la cual algunos autores y artistas de la modernidad han articulado la extrema lucidez de sus expresiones. Por una parte, lo que refiere a la elaboración verbal: a la *escritura*, en cuanto *desborda-*

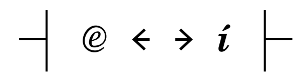
[22] G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 11.
[23] *Ibid.*, pp. 13-14.
[24] *Ibid.*, p. 14.
[25] *Ibid.*, pp. 14-15 (énfasis mío).

miento (pulsional, deseante) de lo literario-institucionalizado; por otra, lo que respecta a la intrínseca relación con el cuerpo que la escritura supone: *escribir*, para Deleuze, es también *ver* y *oír*, y perderse en la experiencia de una visión que sucede más allá de lo visible y/o de una escucha más allá de lo audible, de lo cual “el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados”.

Así gestada en el *trazo* que inscribe la “loca verdad” de lo humano en Ła Cultura, la escritura es por ello el lugar desde donde, para Deleuze, puede emerger al mundo de lo sensible una significación *sepultada*. Y una comunidad, en consecuencia: un pueblo siempre *por venir*, “una posibilidad de vida”.[26] O sea: una “significancia” —para usar un viejo término empleado por Julia Kristeva, entre otros teóricos del grupo de Tel Quel, para referirse a la “productividad llamada texto”—[27] y un pueblo —y/o un cuerpo— que faltan, allí donde la *evidencia* de su retorno no puede otra cosa que *hacerse sentir* como encandilamiento o como resonancia. Esa escritura, sin duda, supone una relación estrecha —y en gran medida tan confusa como fascinante a los ojos y oídos de un lector que deviene escucha de un sentido incomprensible— con la vida arriesgada en el acto de escribir. Asimismo, una “postura autoral”[28] y un “*Ethos*” del discurso[29] próximos a los que algunos artistas —heroicos y desgarrados: trágicos y teatrales: modernos de signo negativo— reclamaran para sí en el tránsito del siglo XIX al XX. *Postura* y *Ethos encarnados* de/en aquellos pocos “singulares” —“decadentes” y/o “terribles”, “raros”— capaces de entregarle su cuerpo al arte y de hacer arte de/con ese cuerpo, en igual medida y con la misma intensidad —como una mujer “histérica”, pues, que demanda ser escuchada a través de la *verdad* indiscutible de sus excesos.

En este orden de ideas, las escrituras/escritoras con las cuales propongo confrontarme en este trabajo no responden al *corpus*-cuerpo que interesa a Deleuze. Y no forman parte, porque son escrituras/escritoras en/de la dislocada, incompleta, faltante modernidad latinoamericana, ciertamente; aunque hubieran podido, dada la experiencia de “pérdida” connatural a las múltiples “minoridades” que encarnan en sus distintas corporizaciones/textualizaciones de *El goce de la histérica* —ese libro de difícil clasificación donde Lucien Israël rememora los orígenes del psicoanálisis para sostener su propio discurso *en defensa de* lo que la histérica tiene que decirle/

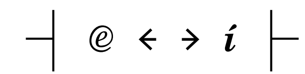
[26] *Ibid.*, p. 16.
[27] Julia Kristeva, *Semiótica 1*.
[28] Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”.
[29] Dominique Maingueneau, “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”.



donarle a Ła Cultura—. De hecho, ellas traslucen las dos dimensiones del problema que ocupan al crítico francés en su fragmentaria compilación de textos preliminares. Por una parte, decía en párrafos anteriores, la potencialidad crítica de las formas literarias y artísticas profanadas por "lo vivo que pulsa". Es decir: su capacidad de "hacer sensible" a los ojos y oídos de Ła Cultura aquello —Real— que, por definición, (le) falta —de actuar, pues, en nombre de una "verdad" de otra naturaleza—. Por otra, el carácter singular de esa zona de productividad significante que se abre a la mutua contaminación entre la escritura y la vida desde el cual se dice a sí misma —una hendija mediante la cual algunos textos ◊ cuerpos de la historia cultural de Occidente, profanados de manera significativa por el *pathos*, recuperan en algo lo profundamente "humano" de ese cuerpo que despunta tanto en la escritura como en la vida —ese cuerpo, su entraña, *anticipado o precipitado* en las formas.

Dos cuerpos habitan la subjetividad de Ana María, ya muerta y amortajada en la novela de María Luisa Bombal: *La amortajada*, publicada por primera vez en 1938. Uno yace, literalmente, en la espera de su sepultura; el otro pulsa, deseante y desgarrado en esa fragmentariedad de una reminiscencia insistente del objeto amoroso, que el relato va intensificando como serie de repeticiones —cada nuevo episodio habla de la misma e insoportable imposibilidad del amor, de su inadecuación, su desproporción estructural—. Y todo ello, hasta el momento de una última y orgiástica descomposición física e imaginaria de la mujer que habla en el texto: un desparramamiento del significante —y de la "letra" que deviene "desecho"— allí donde el sujeto "cae" hacia las entrañas —radicalmente inmanentes, terrenales— de lo vivo:

> Y he aquí que ella se encuentra sumida en profunda oscuridad.
>
> Y he aquí que se siente precipitada hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo; como si hubieran cavado el fondo de la cripta y pretendieran sepultarla en las entrañas mismas de la tierra.
>
> Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. Por entre las madrigueras donde pequeños y tímidos animales respiran acurrucados. Cayendo, a ratos, en blandos pozos de helada baba del diablo.
>
> Descendía lenta, lenta, esquivando flores de hueso y extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre.
>
> [...]



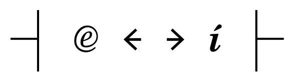
> Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como un pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.
>
> […]
>
> Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos (Bombal, 1941: 89).[30]

Aún... *Ello* pulsa en uno de los actos que singularizan —y exceptúan— la presencia de la autora —y de la brevísima escritura que la acompaña— en la escena de la vanguardia latinoamericana. Excéntrica y bien formada intelectual de su época, amiga de Borges y de Neruda, en 1941, diez años después de transcurrido el desencanto amoroso de su relación —asimismo breve— con el aviador Eulogio Sánchez Errázuriz, compró un arma con la que atentó contra el hombre que, entonces, la abandonara. Unos años antes, en el estado depresivo que le desencadenara aquel infeliz *affeire*, había ya intentado suicidarse con un arma de fuego —lo que inscribiría en su cuello la cicatriz que, entre otros rasgos, ha contribuido a la caracterización de su persona pública a lo largo del tiempo—. Y aún: suicida y presa, protegida por sus amigos y colegas, y redimida luego por la víctima de su desafuero, María Luisa actúa en carne propia una de las improntas más significativas que relata el personaje femenino de la novela escrita por ella en 1938. Un "acting":

> ¡Oh, la tortura del primer amor, de la primera desilusión! ¡Cuando se lucha con el pasado, en lugar de olvidarlo! Así persistía yo antes en tender mi pecho blando, a los mismos recuerdos, a las mismas iras, a los mismos duelos.
>
> Recuerdo el enorme revólver que hurté y que guardaba oculto en mi armario, con la boca del cañón hundida en un diminuto zapato de raso. Una tarde de invierno gané el bosque. La hojarasca se apretaba al suelo, podrida. El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo.
>
> Muy lejos de la casas me detuve, al fin; saqué el arma de la manga de mi abrigo, la palpé, recelosa, como a una pequeña bestia aturdida que puede retorcerse y morder.
>
> Con infinitas precauciones me la apoyé contra la sien, contra el corazón.
>
> Luego, bruscamente, disparé contra un árbol.[31]

Asimismo, lo desbordado que pulsa entre el texto y la vida de la autor(a) latinoamericana —esa histérica exceptuada por/en Ła Cultura que se rebela y se revela, contra los límites de su mandato, y como toda dispuesta *en*

[30] María Luisa Bombal, *La amortajada*, p. 89.
[31] *Ibid.*, p. 19.



nombre de una escucha *por venir*— constituye el signo/síntoma de una profanación evidente en las formas de una "cosa-causa" que los vierte el uno en la otra —y viceversa—, si pensamos en el *Diario* de Frida Kahlo. Entre los heterogéneos dibujos y palabras arrancados a la deformidad inaudible del "goce" —al silencio de imagen auto-emblematizada del sufrimiento individual y colectivo que entregan sus cuadros, con el cual se gana un espacio de visibilidad en la escena de la vanguardia mexicana de las primeras décadas del siglo XX—, esos dibujos y palabras sucedidos, superpuestos, transparentados, borroneados, escamoteados, subrayados, enfatizados... a impulsos, se abren a la posibilidad de una escucha distinta.

Correspondiente a "julio 1953/ Cuernavaca", una de las pocas ocurrencias cotidianas datadas en la atípica composición de este "cuaderno de registro" o "libro de autor" presentado a sus lectores como *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, con una introducción de Carlos Fuentes, en 1995, por la colección Debate del Círculo de Lectores, con el trazo apresurado de la letra y el énfasis de la entonación que literalmente la sub-raya, también leemos lo que de alguna manera confunde el conocido acertijo oracular de la clásica Esfinge de Tebas con la moderna declaración deseante de una *histérica-de-palabra*:

> Puntos de apoyo
> En mi figura completa solo hay uno, y quiero dos.
> Para tener yo los dos
> Me tienen que cortar uno
> Es el uno que no tengo el que tengo que tener. Para poder caminar el otro será ya muerto: A mí las alas me sobran.
> Que las corten
> Y a volar!!"[32]

Un dibujo antecede a la escritura: apunte texto-visual respecto de la mirada delirante de una suerte de heterónomo guerrero —una suerte de huno caricaturizado y feminizado en el disfraz. Al pie de esta imagen la ironía inscribe la punzante literalidad del lema en la disposición significante del montaje: "Tocado nó loco". Más allá del semblante estrafalario que lo "viste", la mirada enajenada del guerrero trasluce el horror de una "caída" anticipada en el pozo profundo en el que se desvanece quien ha perdido —total y definitivamente— la razón. Y semejante pérdida se "dice" con todas las letras que sellan su nombre: un loco es un loco. Pero, más allá

[32] Frida Khalo, *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* [s. f.]

de la lectura, un "Uno" que dice sobra en la imagen y el "uno que representa" falta en el texto. Y "eso allí" se señala, con la misma inquietud que entre-tiene a la artista en el arte de sostener sus retazos, mientras se bate a duelo con la muerte escrita por anticipado en las huellas del accidente que atravesara su cuerpo a los 19 años de edad y la impulsara a llenar/significar sin descanso la lamentable catástrofe subjetiva que escribió su destino, en/con sus proliferantes "autorretratos íntimos".

Finalmente, lo fantasmático respira en *A Paixão segundo G.H.* (1964), excepcional novela sobre la *angustia de/en (el) Ser* de la hermética brasileña Clarice Lispector, a través de las temporalidades superpuestas entre, por una parte, la elaboración significante vertida por el personaje femenino G.H. hacia/en cierto "Otro" exteriorizado como "mano que escucha, recibe y acompaña" la articulación de un relato (im)posible acerca de lo vivido —el tiempo titubeante de la anamnesis—; y, por otra, la irrupción violenta del delirio —ese estado de presente sin historia ni futuro que hace a la "visión" auto-hipnótica de la protagonista—, desencadenado de nuevo en el marco de aquella su disposición a otorgarle un "sentido" a lo sacrificialmente experimentado en carne viva por ella durante las horas intensas de la mañana anterior —labor "sanadora" de una escritura, que C. L. (en tanto *ethos* del discurso dedicado "A possíveis leitores") pone en la boca (y entre las manos) de la escultora pa(de)ciente que habla en el texto.

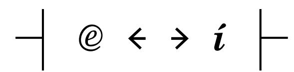
La nota que sirve de "faro" a tan tortuosa travesía a través del fantasma prefigura los términos singulares en que debe producirse su escucha:

> A POSSÍVEIS LEITORES// Este libro é como um libro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximaão, do quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este libro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chamase alegria.// C. L.[33]

Y las primeras páginas de la novela, a continuación, establecen los términos de su advenimiento:

> _ _ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que viví e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização

[33] Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.* [s. f.]



> profunda. No confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra?
>
> […]
>
> Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana […]
>
> […]
>
> Mai é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E — e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo — que sei do resto? O resto não existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? […]
>
> […]
>
> Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.[34]

Mientras tanto, el rostro extranjero de la narradora brasileña nacida en Ucrania, y la potencia "reveladora" que se le supone a su habla,[35] se confunden en la "extrañeza" que la "aparición" de tal texto ◊ cuerpo encarnado en la escritora —Autor(a)— Clarice Lispector desencadena en Ła Cultura. Escucha des-concertada que, por mencionar una anécdota no poco extendida entre biógrafos y críticos, le merece una invitación a participar en el Congreso Mundial de Brujería llevado a cabo en Bogotá, en 1976, donde acude con ese "exceso" de (su) palabra que es el hermético monólogo delirante "O ovo e a galinha".[36]

***

En efecto, de entre el *corpus* enfermo de estas escritoras —de una productividad tan heterogénea como maníaca en sus inquietudes— y en la *postura-ethos encarnados* que *hacen sensible* el carácter singular de su malestar, como *estremecimiento* de la forma, una posibilidad de salud parece materializarse. Me refiero a lo que —muy distantes y casi radicalmente distintas— las aproxima y las distancia: sus enrevesadas maneras, intersticiales, de (re)presentar lo vivo que pulsa en las entrañas de lo humano; y sus maneras de quedarse impresas en el gesto de esa (re)presentación. Algo en ellas consigue *hacerse sensible* allí. En el fragmento intenso de escritura que se vierte en el acto desquiciado de la escritora. En los restos

[34] *Ibid.*, pp. 9-11.
[35] E. Cróquer, *op. cit.*
[36] C. Lispector, *Para não esquecer*.

de cuerpo que marginalmente acompañan una productividad plástica proliferante y proliferada en la manía que los comunica. En el exceso trágico de la semiosis desencadenada por un acaso en la cotidianidad, puesto en la boca contenida de quien mira y escucha en la escritura cada vez. Es decir: en "eso" alrededor de lo cual ellas se pliegan, despliegan y repliegan sin cesar —el obsceno paso al acto de la fantasía, la hambrienta voracidad de lo orgánico, la potente literalidad del fantasma—, "algo" que es del orden de lo pulsional consigue ser escuchado cuando menos como síntoma, por la máquina cultural que se apresura entonces a otorgarles un lugar privilegiado entre las "extrañezas" que habitan "exceptuadas" en la linealidad de su historia.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*. Trad. de Edgardo Dobry. Barcelona, Anagrama, 2005.

BARTHES, Roland, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.

BATAILLE, George, "La noción de gasto", en *La parte maldita*. Epílogo, trad. y notas de Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona, Icaria, 1987.

BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch. Madrid, Cátedra, 1989.

BOMBAL, María Luisa, *La amortajada*, 2ª ed. Santiago de Chile, Nascimento, 1941.

CIXOUS, Helénè, *La risa de la Medusa*. Trad. de Ana María Moix. Barcelona, Anthropos, 1995.

CRÓQUER, Eleonora, *El Gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit, Carmen Boullosa)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999.

DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996.

————————, y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*. Trad. de Jorge Aguilar Mora. México, ERA, 1990.

————————, y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Luis Pardo. Valencia, Pre-Textos, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Venus rajada*. Trad. de Juana Salabert. Madrid, Losada, 2005.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets, 1990.

———, "¿Qué es un autor?", en Juan Zapata, trad. y coord., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2004.

FREUD, Sigmund, "Estudios sobre la histeria", en *Obras completas*. Traducción Luis López-Ballesteros. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

ISRAËL, Lucien, *El goce de la histérica*. Traducción Ana Goldar y Marta Giacomino. Buenos Aires, Argonauta, 1979.

KHALO, Frida, *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* [ed. facs., 1944-1945]. Introd. de Carlos Fuentes. Ensayo, comentarios de Sarah M. Lowe. Madrid, Debate, 1995.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica1*. Madrid, Fundamentos, 1981.

LACAN, Jacques, *Escritos I*. México, Siglo XXI, 1980.

———, *Seminario 20. Aun 1972-1973*. Texto establecido por Jacques Alain Miller, trad. de Diana Rabinovich. Buenos Aires, Paidós, 1991.

———, *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis. 1969-1970*. Texto establecido por Jacques Alain Miller, trad. de Diana Rabinovich. Buenos Aires, Paidós, 1992.

LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, ed. crítica, Benedito Nunes, coord., Brasilia, UNESCO, 1988 (Archivos, 13).

———, *Para não esquecer*. São Paulo, Siciliano, 1992.

LUDMER, Josefina, "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura", en Coloquio Internacional Interdisciplinario L'objet Litterature aujourd'hui. París, 24 y 25 de 2011. [En línea.] <http://oblit.hypotheses.org/277>. [Consulta: junio, 2016.]

———, "Literaturas postautónomas 2.0", en *Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura contemporânea*. Río de Janeiro, Programa Avançado de Cultura Contemporânea, 2015, núm 3. [En línea.] <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>. [Consulta: 1 de junio, 2015.]

MAINGUENEAU, Dominique, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata, trad. y coord., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

MASSIELO, Francine, "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia", en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1985, vol. LI, núm. 132-133.

MATTALÍA, Sonia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2003.

MEIZOZ, Jérôme, "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", en Juan Zapata, trad. y coord., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*. Trad. de Patricio Bulnes.Madrid, Arena Libros, 2003.

PARRA, Teresa de la, *Ifigenia*, en *Obra (Narrativa, ensayo, cartas)*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

ŽIŽEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*. México, Siglo XXI, 1999.

DE MÁSCARAS Y MEDIACIONES

Pruebas de paternidad textual: la falsificación literaria y la construcción del valor autoral[1]

@

Ana Elena González Treviño
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La atribución autoral se basa en un modelo de paternidad, como si cualquier obra inevitablemente contuviera marcas hereditarias que delataran la identidad de su autor. Cuando se duda del origen de un texto, los expertos llevan a cabo pruebas equivalentes a los exámenes de ADN para determinar quién es el creador o progenitor, y eso en gran medida decidirá si se incluye en el canon o queda en el olvido. La manera en que la filiación determina la valoración se aprecia de manera cotidiana, y se da de modo análogo a la distinción social basada en el linaje o la genealogía; por ejemplo, cuando en una obra debidamente legitimada y atribuida a un gran autor se descubren pasajes de calidad inferior —un caso típico es Shakespeare—, la crítica los descalifica y excluye, como un padre que desconoce a su hijo.[2]

[1] Este artículo es resultado del trabajo realizado en el proyecto "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), de la DGAPA-UNAM.

[2] Este ensayo no tiene por tema central a Shakespeare, aunque sí lo toma repetidamente como ejemplo emblemático y centro canónico de una constelación de actores culturales. En 1908 C. F. Tucker Brooke publicó un estudio titulado *The Shakespeare Apocrypha* en el cual describió catorce obras como espurias o putativas para enfatizar que eran de dudosa atribución. Entre las obras canónicas de este

La comunidad literaria, como la sociedad en general, tiende a amparar y atesorar a los vástagos "legítimos" y dejar de lado a los espurios. Esta práctica, sin duda asociada al patriarcado, data de tiempo inmemorial; en el libro del *Deuteronomio* en la Biblia, por ejemplo, se sentencia que "el bastardo no será admitido a la asamblea de Yahveh" (23: 2). El concepto tiene como base la aspiración a establecer una cierta coherencia identitaria que organice el orden social en torno a un principio de responsabilidad.[3] De igual modo, el concepto de *autoría literaria* en principio buscaba nada más facilitar la designación de alguien que respondiera por tal o cual obra, pero pronto se le añadió el factor fama que no tardó en volverse un fin en sí mismo. La existencia de dinámicas mendaces que buscan la inserción en el canon de obras presentadas bajo premisas falsas, sobre todo a través de la construcción de una figura autoral de manera falaz —cuando no el franco hurto de ésta—, es decir, la *ethopoiesis* fraudulenta, explica en cierta medida por qué la crítica y el público en general privilegian las obras de autoría garantizada o legítima.[4] El falsificador usurpa un *ethos* que resulta particularmente convincente o valioso en determinado contexto, explotando las debilidades de una práctica social que, aunque se esmera en distinguir entre esencia y apariencia, a menudo fracasa en el intento. Gracias a esta deficiencia insalvable, consigue desviar los cauces del valor creado por otra persona para su propio beneficio, aunque su triunfo tiende a ser pasajero. O al menos eso es lo que se quiere creer, pues la falsificación no existe propiamente sino hasta que se denuncia; una falsificación bien hecha, jamás será detectada. El falsificador usurpa el carácter (*ethos*) compendiado en el nombre de otro autor para conseguir lo que le está vedado en el propio.

La *paternidad textual* es un concepto que inquieta y preocupa a los especialistas, tanto para la construcción de cánones como para la administración de bienes culturales literarios, incluyendo la legitimación de la misma actividad crítica. De por sí, la literatura desde sus orígenes ha despertado

dramaturgo, *Tito Andrónico* ha sido una de las más problemáticas pues desde las primeras publicaciones se cuestionó su autoría por la dudosa calidad de algunas escenas. Actualmente casi existe un consenso acerca de la coautoría de Shakespeare con George Peele (1556-1586), dramaturgo y traductor inglés. (*Vid*. Christa Jansohn, "The Shakespeare Apocrypha: A Reconsideration", y Stefan D. Keller, "Shakespeare's Rhetorical Fingerprint: New Evidence on the Authorship of *Titus Andronicus*").

[3] En la práctica dista mucho de alcanzar la claridad de esta simple enunciación, sobre todo cuando se consideran también las implicaciones de la bastardía para los derechos de sucesión.

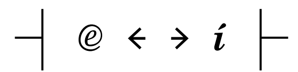
[4] *Ethopoiesis* en retórica es la construcción del carácter del orador como método persuasivo. Aristóteles describe tres aspectos que constituyen el *ethos*: *frónesis* (prudencia), *areté* (virtud) y *eunoía* (buena voluntad o benevolencia). Más adelante se verá de qué manera se ven afectados en el caso de las falsificaciones literarias. Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, pp. 3-4.

la sospecha de historiadores y filósofos por ser éticamente cuestionable, dada la peligrosa proximidad que se percibe entre la ficción y la mentira. Pudiera argumentarse que para combatir ese estigma los estudios literarios han desarrollado prácticas de evaluación y exclusión tendientes a estabilizar la relación entre la obra literaria y el orden público; una de ellas consiste en establecer su procedencia exacta, así como su contexto. El nombre del autor-padre-garante de la obra, igual que un apellido, funge como progenitor de una estirpe literaria que porta sus genes; y si se cotiza como gran autor, se convierte en acuñador de una moneda que sólo vale si porta su efigie (simbólica o factual) verdadera. En otras palabras, si su linaje, su ADN literario, adquiere un valor destacado en el universo textual, será capaz de generar a su vez más valor y convertirse en patrimonio.

El concepto de *capital cultural*, acuñado por Pierre Bourdieu, designa todo saber, objeto o modo de relación, ya sea práctico o simbólico, que contribuya a modelar y garantizar una identidad social en determinado contexto; tiende a aumentar el valor o crédito de las personas según su círculo social, pero puede ser por eso mismo un poderoso vehículo de desigualdad.[5] En consecuencia, la autoría célebre como tesoro simbólico se convertirá en un objeto del deseo que incite a la imitación, a veces fraudulenta, por parte de autores aspirantes a la celebridad consumada a través de obras que son propias y ajenas al mismo tiempo (propias por su paternidad real, ajenas por su atribución aparente), no por su valor intrínseco, sino por su valor de cambio. Crear obras literarias "falsas" o traficar con ellas equivale a aprovechar la auténtica capacidad de la literatura para crear ficciones, y aplicarla a las economías y sistemas de intercambio mediante los cuales circulan los textos; su carácter transgresor se explica cuando la invención se desborda del marco ficticio e inunda el ámbito de la realidad para convertirse en estafa, en moneda falsa.

El fenómeno de la falsificación literaria surge en un contexto en el cual se trafica con el prestigio y con ciertas expectativas sociales. Pertenecer al exclusivo círculo de los generadores de valor y cosechar los frutos que conlleva será motivación suficiente para crear obras que engañan, es decir, fabricar textos que manipulan los códigos a favor de quien los produce y abusan de quien los consume. Si bien en retórica el carácter del orador es siempre el resultado de una construcción artificial, incluyendo los tres garantes principales de su confiabilidad que son la prudencia, la virtud y la buena voluntad hacia la audiencia (*eunoía*), el falsificador se construye

[5] Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital", *passim*; John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, pp. VIII-IX.

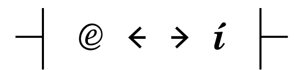


una máscara que parece cumplir con todos estos requisitos, y que se describe como antiética (*antiethos*) sólo si se descubre como impostura.[6] Desde una perspectiva absoluta, su *antiethos* ciertamente no es ni prudente ni virtuoso, pero como el falsificador busca aprovecharse de la ingenuidad o estulticia de su audiencia, atenta contra la *eunoía* más que contra las otras dos.[7] El falsificador le ha tomado la medida justa a su público, sobre todo a los expertos, y se cuela por los resquicios de sus pasiones o puntos ciegos, para explotar las fallas de todo un sistema de valores. Desde cierta perspectiva, el falsificador le está aportando un beneficio a la sociedad, pues exponer las debilidades de un sistema debe contribuir a su mejoramiento. Sin embargo, lejos de hacer reajustes morales, la sociedad más bien se limita a repudiar y criminalizar sus acciones sin alterar el *statu quo*.

La culpa en parte la tiene la tradición del culto a la personalidad del autor, que hizo que el texto se viera enmarcado por elementos ajenos, que eran a un tiempo ofrendas que ostensiblemente rendían pleitesía al ídolo libresco, pero también parásitos que derivaban beneficio de él. Conforme la escritura se fue estabilizando como profesión redituable a partir del siglo XVIII, se vislumbró la necesidad de administrar y explotar la imagen pública del autor a través de paratextos propios del vehículo impreso, es decir, retratos, dedicatorias, prefacios, catálogos de obras y otros campos de colindancia con la obra en sí.[8] Éstos a todas luces no participaban del estatuto de ficción, sino que se inscribían en el ámbito de la realidad; no obstante, de manera involuntaria contribuyeron a construir una ficción de la persona autoral en sí misma, en un campo no percibido como ficticio. Los editores se percataron de que el anclaje entre obra y autor favorecía las ventas, pues el nombre de éste fungía como una abreviación de su fama, como marca comercial que facilitaba el intercambio de libros por dinero.[9] Por ese motivo, la profesión literaria comenzó a implicar cada vez más no sólo la escritura de obras, sino la performatividad de la autoría en distintos ámbitos públicos. El carisma de la letra impresa se convirtió en un valor administrable, sí, pero por ello también usurpable.

Vivimos en una cultura que posibilita y fomenta la falsificación dado que el paisaje del valor se dibuja con opuestos polarizados, como si etiquetar con precio nombres y obras fuera una operación simple, clara y distinta, para impulsar las ruedas de la economía simbólica del canon. Esta cultura

[6] L. K. Altes, *op. cit.*, pp. 3-4.
[7] *Vid. supra*, nota 3.
[8] Manushag N. Powell, *Performing Authorship in Eighteenth-Century English Periodicals*, pp. 13-14.
[9] Donatella Pallotti, "'by curious Art compild': *The Passionate Pilgrime* and the Authorial Brand", p. 385.



polarizada se basa en una distinción nominalmente nítida entre las más altas cumbres y los más hondos valles; en ella parece reinar el claroscuro, el dramático contraste entre la luz y las tinieblas, la garantía y la irresponsabilidad, la legitimidad y el engaño, sin zonas liminares de penumbra ética y estética. La proliferación de los coleccionistas particulares y la rivalidad entre ellos; la ambición de fama y la competitividad entre críticos y académicos en posición de hacer algún descubrimiento importante o de desmentirlo; y las a veces exorbitantes cantidades de dinero que se generan en subastas de libros y manuscritos, editoriales y demás industrias literarias, propician esta cultura.[10]

La falsificación en sus diversas modalidades no tendría sentido si la persona autoral no gozara de vigencia como capital simbólico, si no fuera una moneda corriente, circulante, de cuño probado, basamento firme para el deslinde de responsabilidades y la construcción de identidades a partir de su consumo. Tampoco tendría sentido si no existieran los expertos, los guardianes de la verdad, que a través de la crítica especializada, basada en la demostración empírica, dictaminan, sentencian y procuran admitir solamente artículos genuinos al parnaso literario.[11] La forja del autor y su admisión al canon, incluso con garantías jurídicas, en la única casa de moneda legítima de la crítica especializada, atraviesan un complejo proceso con algunos puntos flacos que resultan esenciales para comprender el significado de la figura autoral en los estudios literarios. Se dice que la desviación hace la norma; de ser así, gracias a la existencia de las falsificaciones se puede rendir culto a los "verdaderos" autores por su originalidad y su autenticidad.

Hablar de falsificaciones sin más es incurrir en una gran inexactitud porque son muchas las variantes que hay en este repertorio que no por deshonesto deja de ser fascinante, y por ello he intentado establecer un muestrario que resuma algunas maneras en las que obra y autor *no* se corresponden. Existen muchas modalidades mediante las cuales la mentira se ha filtrado en el canon literario, pero este hecho no siempre ha tenido una connotación negativa. Se tiene noticia de prácticas de escritura de la Antigüedad y la Edad Media en las que el autor podía tener poco o nada que ver con el texto, sin que por ello se estuviera transgrediendo ley alguna. Este fenómeno se conoce como pseudoepigrafía, término que designa

[10] Judith Ryan y Alfred Thomas, p. IX.

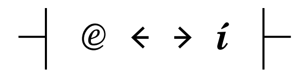
[11] De hecho, Anthony Grafton considera que el concepto de *falsificación literaria* como tal surge exactamente al mismo tiempo que la crítica especializada, sobre todo filológica. A. Grafton, *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, *passim*.

obras de atribución estrictamente falsa, pero en las que se permite que la paternidad autoral tenga varios grados de distanciamiento de la obra sin que por ello deje de ser suya. Para comprenderla, es necesario tener presente que la práctica cultural de la escritura y su consumo ha cambiado con el paso del tiempo; por inaceptable que parezca en la actualidad, en sus orígenes la pseudoepigrafía era perfectamente legítima. Este tipo de escritura parte de la autoría literal y propiamente dicha, pasando por el dictado, la autoría delegada, la autoría póstuma y la llamada autoría honorable; en todas estas instancias, el autor recurre a otros sujetos para que escriban en su nombre, o bien otros sujetos se hacen pasar por él sin que exista ningún tipo de dolo. El tipo de autoridad así construida proyecta una especie de sombra protectora que puede durar incluso más que la vida del autor, como en el caso de la pseudoepigrafía honorable que ocurre cuando un admirador de, o persona cercana a un autor fallecido, emprende la tarea de responder cartas pendientes o bien de concluir obras inacabadas, y firma con el nombre del autor original. Se trata de una continuidad identitaria que no se concibe como colaboración y que, a pesar de la pluralidad de agentes, no atenta en contra de la integridad autoral.[12]

Fuera de la pseudoepigrafía, existen anomalías que tienen algún elemento de omisión, distorsión o mentira, ya sea en el espacio extraliterario o en la obra misma, que sí desestabilizan dicha integridad. En la terminología utilizada para clasificarlos se cuentan apócrifos, anónimos, pseudónimos o alias (individuales y colectivos), heterónimos, plagios, textos adulterados, atribuciones falsas, falsas traducciones, bibliografías ficticias y escritores fantasma. Más recientemente en la tradición anglófona se han acuñado conceptos como *faction*: mezcla de *facts,* hechos, y *fiction,* ficción; o *misery lit*: literatura de una supuesta desgracia personal que en la mayoría de los casos es realmente una invención (ésta desde luego es una forma de autoficción). Todas participan en mayor o menor medida de una afectación a la persona autoral que revela así su plasticidad y que a menudo puede acercarse a la falsificación.

Para sugerir hasta qué grado la metáfora de la paternidad literaria emula el modelo social de las relaciones de parentesco, podríamos sugerir lúdicamente que los apócrifos son entenados, hijastros, expósitos o bastardos literarios; los anónimos son huérfanos; los plagios son hijos robados, advenedizos o usurpadores, o tal vez monigotes de trapo que tienen algún parecido con el hijo de carne y hueso; las falsas atribuciones son los hijos

[12] Vincent P. Branick, *Understanding Paul and His Letters*, pp. 285-286.



postizos, como los huevos del cucú depositados en un nido ajeno; los escritores fantasma son los padres sustitutos (o quizás en este caso haya que decir "madres sustitutas") que aceptan permanecer a la sombra si se les paga bien; las falsas traducciones son los hermanos imaginarios; y las falsas antigüedades son los míticos antepasados ilustres.

Ahora bien, todo texto es portador de un *ethos*, más allá de que se conozca su autor. Recordemos que la *ethopoiesis* es el proceso mediante el cual se fabrica una máscara autoral; viene de *ethos*, carácter, y *poiein*, hacer. Como ya se explicó, el *ethos* describe la manera en que se presenta o caracteriza el orador para llevar a cabo su labor persuasiva. Junto con el *logos* y el *pathos*, es una de las tres estrategias de convencimiento más importantes, y según algunos, la más importante. En el contexto literario los autores adoptan voces o *personas* autorales (en el sentido de máscaras), según se requiera. Este gesto no es opcional, sino que en realidad la autocaracterización ética es *parte intrínseca* de la obra.

Hay que aclarar, sin embargo, que la máscara *autoral* es distinta de la máscara de un narrador en una obra narrativa o de la máscara de la voz poética en un poema. Como espero haber dejado en claro, la persona autoral también es una "obra" pública que se construye con estrategias compositivas en las que interviene más de un participante, aun cuando se le otorgue estatuto de verdad. En esta construcción muchas veces intervienen varios actores tales como agentes, editores, artistas plásticos, fotógrafos, ilustradores, diseñadores, presentadores, reseñistas, publicistas, etcétera, que subrayan, exageran, omiten, iluminan y oscurecen la persona autoral según necesidades extraliterarias. Es como la fabricación de una marca reconocible, mediante la cual se genera valor, principalmente cultural y comercial. El autor, además de escribir libros que se venden, se convierte a su vez en una mercancía vendible. Durante la *gestación* de la fama literaria —nótese la metáfora biológica—, llega un momento en que la obra pasa a segundo término: el nombre del autor adquiere autosuficiencia al grado que la obra puede incluso tornarse redundante. Y esto es lo que aprovecha el falsificador: ficcionaliza su propia subjetividad en el plano de la realidad, borrándose a sí mismo y confiriéndole todo el poder al *nombre* del autor que no es él. De ahí que pertenezca a la estirpe de los estafadores: sus acciones son transgresivas porque atentan contra la verdad y pueden tener graves consecuencias éticas, sociales y legales.

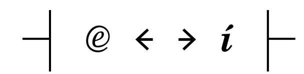
Las falsificaciones son fascinantes por diversas razones. De alguna manera a diario estamos inmersos en prácticas que percibimos como "fraudulentas" en la medida en que vamos por el mundo forjando identidades

distintas y contradictorias.[13] En las historias de fraude literario, dichas prácticas se ponen de manifiesto y provocan grandes emociones de principio a fin. Si la cultura literaria se basa en procesos de legitimación y exclusión para los cuales es menester que existan especialistas que dicten sentencia a favor o en contra de una cierta paternidad, la existencia de las falsificaciones constituye la prueba irrefutable de la falibilidad de los expertos, y siembra la duda sobre el valor intrínseco de las obras y de los criterios de valoración. Si hay quien logre engañar a los más entendidos en la materia, aunque sea de manera momentánea, se demuestra la sospecha que de por sí despierta la erudición libresca, con su halo de superioridad. Por efímero que sea su esplendor, las falsificaciones sugieren que cualquiera es un farsante en potencia.

Los motivos del falsificador son diversos: pueden ser artísticos, políticos, satíricos, terapéuticos, mercenarios, lo que sea. El hecho es que para que la falsificación sea posible se necesitan tres actores que se describen a continuación: en primer lugar un sujeto resuelto que conoce los códigos y los metacódigos de producción y legitimación; en segundo, un blanco vulnerable, o sea un público crédulo, para quien cierto autor o tipo de obra goza de valor y vigencia; y en tercero, una autoridad distraída que más adelante reacciona y desmiente la farsa. Sin la intervención de ésta última, la falsificación no es realmente tal. Todos ellos viven un proceso dividido en dos etapas de duración variable: en la primera, el falsificador puede adoptar el papel de un heroico descubridor de tesoros, portador de alguna buena nueva, como por ejemplo el pretendido hallazgo de alguna obra de un autor célebre. Pero la segunda etapa puede ser más cautivadora aún, porque en ella hay un nuevo protagonista —casi siempre un erudito académico— que desmiente el engaño públicamente y se corona de gloria. Aunque éste suele llevarse el triunfo definitivo, lo cierto es que se entabla un duelo de ingenios en el que ambas partes se jactan de su sagacidad el uno frente al otro, y ante el público. Es tan atractivo el *casi* salirse con la suya, como la denuncia del fraude.

Los estudios de atribución son los que oficialmente se encargan de velar por el orden y la verdad del canon literario. Hasta antes de la era digital, se basaban en métodos muy rigurosos de evidencia empírica, pero a menudo sus conclusiones quedaban a nivel de conjetura. Entre los fundamentos de la filología misma y de la crítica textual (bíblica, clásica o moderna), se halla el estudio de la evidencia interna o intratextual que evalúa léxico,

[13] J. Ryan y A. Thomas, *op. cit.*, p. IX.



gramática, figuras retóricas, estilo, etcétera. Su complemento es la crítica contextual que rastrea la historia del texto, la biografía y la psicología del autor, el soporte material, el panorama literario de su tiempo y demás evidencia externa o extratextual. Los anacronismos históricos o lingüísticos, las incoherencias, las desviaciones de los hábitos lingüísticos y cuestiones similares son las principales pruebas que en un momento dado pueden desenmascarar un timo o falsa atribución.

En años recientes el fenómeno de la falsificación literaria se ha convertido en un fructífero campo de estudio gracias a las nuevas posibilidades de detección y objetividad que ofrecen las herramientas digitales. La estilometría es un método de análisis basado en estadísticas (acerca de la frecuencia de los vocablos, las frases y giros del lenguaje, distribución de preposiciones, artículos y pronombres, la riqueza léxica o índice de diversidad). Ha habido un enorme desarrollo en la llamada estilística computacional, que utiliza herramientas digitales para aportar datos que ayuden a deducir la identidad del autor de un texto.[14] Al tiempo que los mecanismos de análisis cada vez se vuelven más sofisticados, cada vez hay más material digitalizado que sirve de *corpus* para cualquier exploración o demostración de atribuciones autorales. De hecho, estas herramientas han avanzado tanto, que han revolucionado también la lingüística forense, encargada de establecer la relación entre el lenguaje y la ley a través de la vinculación de aspectos formales de la lengua a los ámbitos jurídicos para establecer responsabilidades legales. Los estudios propiamente literarios ciertamente también se han visto afectados, como se verá a continuación.

El siglo XVIII inglés es considerado por algunos como la edad de oro de la falsificación. Además de los conocidos casos de James MacPherson y su *Ossian*, y los poemas antiguos de Thomas Rowley "descubiertos" por Thomas Chatterton, existen numerosos casos de fraudes literarios y artísticos. Y es que la falsificación es la compañera inseparable de la canonización, y en este periodo es cuando se estabilizan las constelaciones artísticas y literarias que configuran el canon de la modernidad. En el centro del panteón inglés quedó por supuesto William Shakespeare y en torno a él se desarrollaron muchas historias extraordinarias de falsificaciones literarias. Aquí comento dos, la primera con cierto detalle y la segunda a manera de un breve colofón.

Caso 1. Se considera que el actor David Garrick (1717-1779), con un nuevo estilo de actuación naturalista que conmovía los corazones del pú-

[14] Hugh Craig, "Stylistic Analysis and Authorship Studies".

blico como nunca antes, fue uno de los principales agentes de la canonización de Shakespeare. En 1741 fue su debut en el escenario con el papel de Ricardo III. En el programa de mano ni siquiera se asentaba su nombre porque hasta entonces era un desconocido que simplemente se describía como "a gentleman", pero representó al villano de manera tan vívida, que se cuenta que algunas damas presentes gritaron y se desmayaron por el impacto que tuvo en ellas su actuación. La noticia del gran actor cundió e hizo que el pequeño teatro (que además operaba ilegalmente, sin licencia) se abarrotara noche tras noche.

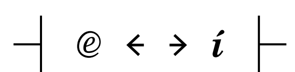
A este éxito de Garrick le siguieron más, muchos con otras obras de Shakespeare que hoy en día están en el centro mismo del canon, tales como *El rey Lear* y *Hamlet*. Aunque sin duda era sumamente talentoso, no sólo como actor sino también como adaptador, director, dramaturgo y empresario, Garrick se erigió a sí mismo como custodio de la obra de Shakespeare, a quien describía como el dios de su idolatría: "the God of my idolatry".[15] En consecuencia, en 1769 organizó un jubileo en Stratford-upon-Avon con el que culminó una larga serie de puestas en escena de obras de este autor en diversos teatros. Garrick se había vuelto una celebridad mayúscula gracias a Shakespeare, y a cambio hizo del autor, si bien no un dios según su propia expresión, sí un objeto de veneración equiparable.[16]

Aunque el jubileo no se llevó a cabo de la mejor manera debido a una lluvia torrencial que duró tres días, el monumento conmemorativo que Garrick había mandado hacer de alguna manera cristalizó la labor de ensalzamiento que el actor había venido haciendo del dramaturgo durante toda su carrera artística, al grado que se considera el momento inaugural de la bardolatría.[17] Se desató una manía por todo lo relacionado con Shakespeare en el nivel más primitivo del consumo cultural, heredado probablemente de la santolatría medieval, llevada a la vida secular. El público empezó a buscar con frenesí cualquier reliquia, por trivial que fuera, en los lugares que Shakespeare frecuentó en vida. Entre los devotos se encontra-

[15] *Apud* Kalman A. Burmin, *David Garrick, Director*, p. 2.

[16] Resulta por demás irónico que las puestas en escena, dirigidas y actuadas por Garrick, rara vez se atenían al texto original, pues resumía y adaptaba las obras al gusto del público contemporáneo. Incluso llegó a ser duramente criticado por su amigo y antiguo maestro, Samuel Johnson, quien afirmaba que, a juzgar por lo que veía, Garrick no había leído una sola obra de Shakespeare completa: "I much doubt if you ever examined one of [Shakespeare's] plays from the first scene to the last"; (*apud*, Tiffany Stern, "Shakespeare in Drama", p. 147). Incluso podría construirse el argumento de que el Shakespeare del siglo XVIII es un Shakespeare "falsificado", pero por ahora será un mero antecedente para el caso que nos ocupa.

[17] Este término fue acuñado por uno de los pocos autores que han sido muy críticos de Shakespeare, George Bernard Shaw, en el prefacio de su obra *The Devil's Disciple* de 1901. Lagretta Lenker, *Fathers and Daughters in Shakespeare and Shaw*, p. 5.

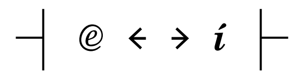


ba Samuel Ireland (1744-1800), escritor y coleccionista londinense, quien durante años se había dedicado a juntar memorabilia shakesperiana. En 1793 visitó Stratford con su hijo, William Henry (1775-1835), a quien al parecer Samuel menospreciaba sin disimulo.[18] El padre se dedicó a tomar nota cuidadosamente de todas las supuestas tradiciones del lugar con la intención de rastrear alguna pista de su amado autor, pero se dice que el guía inventó todo lo que le dijo nada más para complacerlo. El hecho es que William Henry notó lo feliz que estas historias hacían a su padre.[19]

Al volver a Londres, donde William Henry trabajaba como aprendiz de abogado, pensó que si entre los viejos archivos que tenían almacenados en sus oficinas encontraba algún documento vinculado al ídolo de su padre, podría tal vez ganarse su cariño. Un año después de la visita a Stratford, William Henry dijo haber encontrado el acta de una hipoteca firmada por Shakespeare. (En realidad él mismo había escrito todo en un viejo pergamino en blanco que se había encontrado entre los documentos legales.) Varios expertos lo vieron y quedaron convencidos de su autenticidad, en gran medida por la antigüedad del material y la aparente exactitud con que el joven había imitado la caligrafía de la época (evidencia externa). Poco a poco William Henry fue "encontrando" más y más documentos que también revisaron y aprobaron ojos expertos, para su sorpresa y regocijo.

El falsificador había logrado descifrar y apropiarse de los códigos necesarios para lograr su cometido, y no dudó en inventar una ficción para explicar la procedencia de sus tesoros: un tal Mr. Heminge le había dado acceso a un viejo arcón lleno de documentos antiguos entre los que se encontraban las reliquias shakesperianas que tanto los habían entusiasmado, incluyendo cartas de Shakespeare a su esposa Anne Hathaway, algunas de las cuales todavía conservaban supuestamente los sellos y los rizos de cabello que él le había enviado. La noticia cundió por todo Londres y muy pronto los Ireland empezaron a cobrar cuota de admisión a su casa al numeroso público que anhelaba ver sus increíbles hallazgos.[20] Samuel Ireland estaba hecho unas pascuas, lo que envalentonó al hijo, quien se animó a escribir dos obras de teatro completas con la letra secretarial que ya dominaba, y después de un tiempo las presentó ante la sociedad. Poco después, a finales de 1795, principios de 1796, Samuel Ireland publicó con mucho orgullo un lujoso volumen en folio que reunía los documentos del

[18] Jeffrey Kahan, *Reforging Shakespeare: The Story of a Theatrical Scandal*, p. 110.
[19] *Ibid*., p. 51.
[20] Greg Buzwell, "'Is this a forgery I see before me?' *Vortigern and Rowena*: A Shakespearean April Fools' Day farce?".

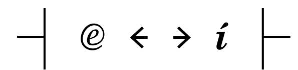


arcón del tesoro bajo el título de *Free Reflections on Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare in the Possession of Samuel Ireland of Norfolk Street*. De inmediato causó sensación, y al poco tiempo se vio la posibilidad de llevar a escena las obras de teatro. Una era *Henry II* y la otra, *Vortigern and Rowena*, que fue la única en producirse, como se describe a continuación.

Vortigern and Rowena trata acerca de uno de los antiguos reyes de Bretaña. El tema tenía afinidad con otras obras de Shakespeare tales como *El rey Lear* y *Cimbelino*, tomadas de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth. Varios expertos muy célebres dictaminaron que la obra era auténtica, entre ellos, conmovido hasta las lágrimas, Henry James Pye (1744-1813), poeta laureado de aquella época. El afamado dramaturgo Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) compró los derechos para la puesta en escena por la cuantiosa suma de 300 libras y contrató a varios distinguidos actores. Varios de ellos, incluyendo a los protagonistas John Philip Kemble (1757-1823) y su celebérrima hermana Sarah Siddons (1755-1831), quienes tenían mucha experiencia con el repertorio shakespeariano, consideraron que el texto no era confiable. A Sheridan le pareció que en efecto era algo más sencillo que el de otras obras, pero decidió seguir adelante con la producción, para beneplácito de muchos. Después de todo, ¿qué tan importante podría ser una simple obra de teatro?

Casi el día del estreno, el editor experto en Shakespeare, Edmond Malone (1741-1812), descubrió el fraude sin dejar lugar a dudas; los detalles se publicaron como respuesta directa al libro de Ireland padre en un grueso tomo titulado *An inquiry into the authenticity of certain miscellaneous papers and legal instruments published 24 Dec MDCCXCV and attributed to Shakspeare,* [sic] *Queen Elizabeth and Henry, Earl of Southampton*. Sus argumentos: anacronismos caligráficos, léxicos, ortográficos e históricos; su método, el cotejo con documentos de la época debidamente autentificados.[21] Al parecer, el actor Kemble convencido de la falsedad de la atribución y con conocimiento del estudio de Malone, había logrado que el estreno se programara para el 1º de abril, *April Fools' Day* (equivalente al Día de los Inocentes) para curarse en salud. Se cuenta además que Malone

[21] Es interesante hacer notar que Malone incluyó en su estudio las primeras reproducciones facsimilares de la letra de Shakespeare y otros documentos auténticos que despertaron la misma devoción (o posiblemente más) que los documentos falsos de Ireland. Era tal el magnetismo de la autenticidad documental que se anunció en el extenso título, que además del texto arriba citado, reza lo siguiente: "Illustrated by Fac-similes of the genuine hand-writing of that nobleman and of her majesty; a new fac-simile of the hand-writing of Shakspeare [*sic*], never before exhibited; and other authentick documents: in a letter addressed to the right hon. James, Earl of Charlemont".



asistió de incógnito a la función.[22] La puesta de Sheridan cerró después del estreno. Samuel Ireland cayó en desgracia y nunca se recuperó.

El caso de su hijo William Henry es un poco distinto, pues encarna la esencia del falsificador literario en todos sentidos. Lo que hace un artífice como él es crear una obra nueva adoptando un estilo y formato reconocibles y reconocidos, y después anunciar que es en efecto de la autoría que emulan. A diferencia del imitador o del copista, el falsificador tiene mucho en común con el artista, aun cuando procure, a diferencia de éste, borrar sus huellas totalmente de la obra. El falsificador reconoce que la adopción del lenguaje y las formas del modelo no son suficientes, y decide atribuirle a dicho modelo la paternidad de la obra de manera explícita.[23]

El joven Ireland había sido un entusiasta admirador de Thomas Chatterton (1752-1770), y decidió emularlo probándose a sí mismo en el arte de la falsificación.[24] No cabe duda a estas alturas de que la falsificación de obras literarias puede considerarse un arte en ciertos casos, sobre todo cuando procede de una visión idealista que le imprime un toque de arrojo e incluso heroísmo a la propia vida. Ireland llegó al grado de alterar su fecha de nacimiento para parecerse más a su ídolo suicida, pues se corrió la voz de que tenía 19 años cuando hizo sus "hallazgos", aunque en realidad tenía 21. Una interpretación psicoanalítica propondría que William Henry intentó suplir al padre que lo rechazaba con la figura paterna de un autor portentoso.[25] El hecho es que Samuel se doblegó ante Shakespeare, y probablemente ante el hijo que tanto ninguneó. Por efímero que fuera el efecto de su laboriosa estafa, William Henry logró su cometido inconsciente.

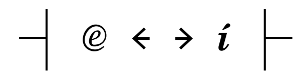
En este drama, Malone, en cambio, encarna el papel del "vengador justiciero", con toda su despiadada y erudita artillería filológica, puesta al servicio de la verdad. Su conocimiento de literatura de los siglos XVI y XVII ciertamente estaba por encima del de la mayoría, y hasta la fecha hay quienes lo consideran uno mejores editores de Shakespeare de la historia. Anteriormente había tenido que batallar con un editor rival, George Steevens, principal colaborador de la edición de Shakespeare preparada por el doctor Samuel Johnson, lo que de alguna manera lo obligó a refinar sus

[22] K. K. Ruthven, *Faking Literature*, p. 21.
[23] J. Kahan, *op. cit.*, p. 20.
[24] Thomas Chatterton, con extraordinario y precoz talento, hizo pasar su poesía por la de un supuesto poeta del siglo XV llamado Thomas Rowley. La suya es una de las más conocidas historias de falsificación literaria, incluyendo el hecho de que terminó trágicamente con su suicidio a los 17 años. Chatterton se volvería el ídolo de los poetas románticos ingleses, muchos de los cuales, lejos de sentir que hubiera traicionado al gremio, le dedicaron sentidos poemas.
[25] Tal lectura se ha hecho ya para Chatterton. Louise Kaplan, *The Family Romance of the Impostor-Poet Thomas Chatterton*, p. 4.

herramientas de crítica textual. El mismo Steevens había falsificado una carta supuestamente escrita por George Peele (el autor de las partes "defectuosas" de *Tito Andrónico*) en donde éste relataba el enojo de Shakespeare tras ser acusado de haber plagiado nada menos que el discurso de Hamlet sobre la actuación.[26] Como ésta, en el siglo XVIII circularon muchas anécdotas acerca de los plagios de Shakespeare, en gran medida porque casi ninguna de sus tramas es original. Es importante observar cuán permeada por la inautenticidad está toda la cultura literaria de la época, y hasta qué grado las disputas que ocasiona nutren, impulsan y justifican tanto la creación como la investigación crítica en una inercia que se vive hasta nuestros días.

Malone es un personaje muy singular, incluso excepcional por derecho propio en varios aspectos, pues la labor que llevó a cabo en el caso Ireland no fue tan unilateral como pudiera pensarse. En realidad no se preocupó tanto por desenmascarar *Vortigern and Rowena*, sino más bien todos los documentos circundantes (cartas, actas, títulos) con la más rigurosa crítica textual. En realidad la obra de teatro lo intrigó sobremanera, al grado que quiso asistir al estreno. En su libro confiesa que si la obra se hubiera presentado como si no fuera de la autoría de Shakespeare, sino de autor desconocido de aquellos tiempos, es muy probable que el engaño hubiera sido exitoso, incluso para un experto como él. Su perspectiva en aquella función puede contarse entre una de las más extraordinarias experiencias culturales que pudiera tener alguien, con una mezcla de curiosidad, maravilla, y también escepticismo y conocimiento experto. Malone, como el resto del público, pudo atestiguar la puesta de la obra y la ironía de Kemble que puso en evidencia la falsedad de la atribución, pero también presenció con anticipación el vertiginoso paso de la devoción al repudio entre los espectadores. Una "nueva obra de Shakespeare" despierta veneración; una falsificación, ira y desprecio. Lo sorprendente es que Malone pareció conservar algo de la capacidad de apreciar la obra en sí misma, sin importar su autoría; en su texto incluso limita su interpretación a la cuestión temporal y no aborda la cuestión estética, pues parece implicar que la obra *no era mala*.[27]

[26] K. K: Ruthven, *op. cit.*, p. 6. Dicho discurso comienza así: "Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you..." (*Hamlet*, III, ii). Para datos de Peele, *vid. supra*, nota 1.
[27] K. K. Ruthven, *op. cit.*, p. 22-23. Malone también había vivido intensamente la "Rowleiomanía" desatada por los poemas de Chatterton. A pesar de que reconoció de inmediato que se trataba de falsificaciones, no por ello dejó de describir al joven como "the greatest genius that England has produced since the days of Shakespeare"; *Ibid.*, p. 22. Esta ambivalencia nos habla de una inteligencia insólita, capaz de ver más allá de la ficción autoral.



Ireland tuvo en Malone un rival más que digno, y pasaron a la historia juntos. ¿Merecía un embate de esta magnitud el fantaseador muchacho?[28] Sí, según algunos, como el eminente hombre de letras James Boaden (1772-1839), quien se topó con William Henry 25 años después del escándalo. Al identificarlo, le espetó: "Debe usted estar consciente, señor, del enorme crimen que usted perpetró contra la divinidad de Shakespeare. Su acción, señor, fue en todo sacrílega; fue exactamente igual que si usted arrebatara el santo cáliz del altar para orinarse en él".[29]

Desde el ídolo de Garrick a la divinidad de Boaden, la canonización de Shakespeare fue más bien una deificación. ¿Resulta también sacrílego preguntarse si la importancia que se le da es excesiva? ¿Se perseguirá a los falsificadores con todo el peso de la ley (filológica) y se les castigará con ignominia? ¿El trabajo académico puede volverse un ejercicio policiaco en aras del resguardo de lo auténtico? O más bien, ¿no será que en ésta y otras historias de falsificaciones proyectamos ansiedades acerca de nuestras propias acciones erradas o mendaces? Ciertamente tal pareciera ser el caso de James Boaden, pues detrás de sus duras palabras hacia Ireland un cuarto de siglo después de los hechos, escondía una herida que no había logrado sanar. Y es que resulta que Ireland padre había tenido el mal tino de colocar una carta de Boaden a George Steevens en la primera página de sus *Free Reflections* donde Boaden celebraba sin reserva el hallazgo del tesoro que luego resultó vano, lo que manchó su reputación para la posteridad.[30] El único cáliz sagrado profanado por William Henry Ireland fue el del ego de James Boaden, y de los demás que se vieron implicados en el caso. La condena se hace en nombre de la verdad y la justicia, pero sus motivaciones son mucho más mezquinas.[31]

Caso 2. Existe una obra de teatro que se llama *Double Falsehood, or the Distrest Lovers* (*Doble falsedad o los amantes sufrientes*), publicada en 1728 y atribuida al dramaturgo Lewis Theobald (1688-1744), quien dijo haberse basado en tres antiguos manuscritos, uno de los cuales po-

[28] Por muchos 21 años que tuviera, seguía siendo realmente muy joven.

[29] *Apud* G. Buzwell (traducción mía). El original dice: "You must be aware, Sir, of the enormous crime you committed against the divinity of Shakespeare. Why the act, Sir, was nothing short of sacrilege; it was precisely the same thing as taking the holy Chalice from the altar and pissing therein".

[30] Samuel Ireland, *Free Reflections on Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare in the Possession of Samuel Ireland of Norfolk Street*, p. 5.

[31] Boaden también participó muy activamente en el festín shakespeariano. En 1837 publicó un tratado sobre los sonetos de Shakespeare en los que aventura una hipótesis acerca de la identidad del misterioso joven al que muchos de ellos están dirigidos. Propuso a William Herbert (1580-1630), y algunos académicos siguieron defendiendo esta idea hasta hace poco. Sin embargo, en 2015 surgieron nuevas pruebas que sugieren otra persona enteramente distinta. *Vid.* Dalya Alberge, "Has the mystery of Shakespeare's Sonnets finally been solved?", *passim.*

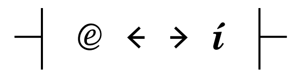
siblemente era de Shakespeare. La trama está basada en un pasaje nada menos que de *Don Quijote de la Mancha*, aquél que cuenta la historia de Cardenio. Muchos acusaron a Theobald de falsificador, incluyendo al muy ilustre Alexander Pope (1688-1744), que en realidad estaba resentido porque Theobald había criticado duramente su edición de *Hamlet*. Las dudas persistieron en ambos sentidos, y en 2010, casi 300 años después de la primera edición, la editorial Arden, apoyada en la investigación de Brean Hammond, decidió incluirlo en su colección shakesperiana. Los ataques no se hicieron esperar a pesar de que Hammond había hecho una investigación previa de diez años. Una de las respuestas más radicales fue la de Ron Rosenbaum, quien denunció el hecho como un terrible fraude que mancha la reputación impecable de las ediciones Arden, como sucedió en 1997 con la edición Norton de las obras completas, por incluir un poema, "A Funeral Elegy" atribuido a Shakespeare por Don Foster, que luego resultó estar equivocado.[32]

Apenas en abril de 2015, sin embargo, se escribió otro capítulo de *Double Falsehood;* el título resulta idóneo para la reflexión que nos ocupa, pues gracias a las técnicas de estilometría digital, combinadas con psicolingüística, los expertos Ryan Boyd y James Pennemaker ahora afirman que es muy probable que una buena parte de la obra en efecto haya sido escrita por Shakespeare. Sobra decir que esta noticia fue del agrado del Prof. Hammond, quien comentó en una entrevista para el *Independent*: "Yo creo que el ADN de Shakespeare sí está en esta obra, así que cualquier cosa que apoye esta idea, en mi opinión, es válida".[33] Para cerrar el círculo con nuestra premisa inicial, Hammond apela al lenguaje de la paternidad probada del ADN literario para presentar un tipo de evidencia que resulte irrefutable en nuestros tiempos.

Entonces, ya con el respaldo de la informática, ¿se puede afirmar contundentemente que vale más *Double Falsehood* que *Vortigern and Rowena*? ¿En un caso estamos ante la grandeza de un genio y en el otro, ante la irresponsabilidad de un muchacho con complejo de Edipo? ¿O nos atreveremos a decir que el emperador está desnudo, y que realmente frente a cualquier objeto cultural, ya sea auténtico o espurio, no hacemos más que proyectar nuestras necesidades a conveniencia? Aunque la apreciación estética ocupe un lugar crucial para los estudios literarios, no cabe duda de

[32] Peter Kirwan, *Shakespeare and the Idea of Apocrypha*, p. 164.

[33] Matilda Battersby, "Fake Shakespeare play *Double Falsehood* 'is genuine' after all" (traducción mía). El texto original dice: "I think that Shakespeare's DNA can be found in the play so anything that supports that view is good in my opinion".



que las valoraciones suelen estar impregnadas de consideraciones accidentales que, al señalarse, revelan su dimensión contingente. La función autoral, en ese sentido, se moldea con las mismas fuerzas, y en los casos en los que aparece recubierta de incertidumbre estamos presenciando una forma de creación artística, cultural, cuya obra *es el autor*. Insisto, la falsificación en realidad es una forma de creación, incluso una forma de arte experimental que tiene por materia prima no las figuras literarias, sino la credulidad de todos nosotros. Los debates de atribución, lo mismo que los de interpretación, reflejan las ansiedades personales de quienes participan en ellos, más que los contenidos intrínsecos o la calidad de las obras, cualquiera que sea su verdadera paternidad.

Bibliografía consultada

ALBERGE, Dalya, "Has the mystery of Shakespeare's Sonnets finally been solved?", en *The Guardian* [en línea.] Londres, 31 de enero, 2015. <https://www.theguardian.com/culture/2015/jan/31/shakespeare-sonnets-mr-wh-dedication-mystery>. [Consulta: 4 de julio, 2016.]

ALTES, Liesbeth Korthals, *Ethos and Narrative Interpretation*. Nebraska, University of Nebraska Press, 2014.

BATTERSBY, Matilda, "Fake Shakespeare play *Double Falsehood* 'is genuine' after all", en *The Independent* [en línea.] Londres, 10 de abril, 2015. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/news/fake-shakespeare-play-double-falsehood-is-genuine-after-all-10167657.html>. [Consulta: 1 de febrero, 2018.]

BOURDIEU, Pierre, "The Forms of Capital", en J. Richardson, ed., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Trad. de Richard Nice. Nueva York, Greenwood, 1986, pp. 241-258.

BRANICK, Vincent P., *Understanding Paul and His Letters* Nueva York, Paulist Press, 2009.

BURMIN, Kalman A., *David Garrick, Director*. Carbondale / Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1973.

BUZWELL, Greg, "'Is this a forgery I see before me?' *Vortigern and Rowena*: A Shakespearean April Fools' Day farce?", en *English and Drama Blog* [en línea.] Londres, British Library, 31 de marzo, 2016. <http://blogs.bl.uk/english-and-drama/2016/03/is-this-a-forgery-i-see-before-me.html>. [Consulta: 3 de julio, 2016.]

CRAIG, Hugh, “Stylistic Analysis and Authorship Studies”, en Susan Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth, eds., *The Digital Humanities and Humanities Computing: An Introduction* [en línea.] Oxford, Blackwell, 2004. <http://digitalhumanities.org:3030/companion/view?docId=blackwell/9781405103213/9781405103213.xml&chunk.id=ss1-4-1&toc.depth=1&toc.id=ss1-4-1&brand=9781405103213_brand>. [Consulta: 1 de febrero, 2018.]

GRAFTON, Anthony, *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton, Princeton University Press, 1990.

GUILLORY, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, University of Chicago Press, 2013.

IRELAND, Samuel, *Free Reflections on Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare in the Possession of Samuel Ireland of Norfolk Street* [en línea.] Londres: F. G. Waldron, 1796. <https://archive.org/stream/freereflectionso00wald#page/n11/mode/2up>. [Consulta: 4 de julio, 2016.]

JANSOHN, Christa, “The Shakespeare Apocrypha: A Reconsideration”, en *English Studies*. Ámsterdam, Swets, 2003, vol. 84, núm, 4, pp. 318-329.

KAHAN, Jeffrey, *Reforging Shakespeare: The Story of a Theatrical Scandal* Pensilvania, Lehigh University Press, 1998.

KAPLAN, Louise J., *The Family Romance of the Impostor-Poet Thomas Chatterton*. Berkeley / Los Ángeles, University of California Press, 1989.

KELLER, Stefan D., “Shakespeare’s Rhetorical Fingerprint: New Evidence on the Authorship of *Titus Andronicus*”, en *English Studies*. Ámsterdam, Swets, 2003, vol. 84, núm. 2, pp. 105-118.

KIRWAN, Peter, *Shakespeare and the Idea of Apocrypha*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

LENKER, Lagretta Tallent, *Fathers and Daughters in Shakespeare and Shaw*. Nueva York, Greenwood, 2001.

MALONE, Edmond, *An Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellaneous Papers and Legal Instruments published Dec. 24, MDCCXCV and Attributed to Shakspeare,* [sic] *Queen Elizabeth, and Henry, Earl of Southampton: Illustrated by Fac-similes of*

the Genuine Hand-Writing of that Nobleman, and of Her Majesty; a New Fac-simile of the Hand-Writing of Shakspeare, [sic] *Never Before Exhibited; and Other Authentick Documents: in a Letter Addressed to the Right Hon. James, Earl of Charlemont, by Edmond Malone, Esq* [en línea.] Londres, Cadell Jr. y Davies, 1796. <https://ia801409.us.archive.org/31/items/inquiryintoauthe00malo/inquiryintoauthe00malo.pdf>. [Consulta: 4 de julio, 2016.]

Nueva Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

PALLOTTI, Donatella, 'by curious Art compild': *The Passionate Pilgrime* and the Authorial Brand", en *Journal of Early Modern Studies*. Florencia, Universidad de Florencia, 2016, núm. 5, pp. 383-407.

POWELL, Manushag N., *Performing Authorship in Eighteenth-Century English Periodicals*. Lanham, Lexington Books, 2012.

RUTHVEN, K. K., *Faking Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

RYAN, Judith y Alfred Thomas, eds., *Cultures of Forgery: Making Nations, Making Selves*. Londres, Routledge, 2003.

STERN, Tiffany, "Shakespeare in Drama", en Fiona Ritchie y Peter Sabor, eds., *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Máscaras provisionales: sobre traducción, autoría y construcción de figuras autorales[1]

@

Julia Constantino
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A partir de los conocidos textos de Roland Barthes y Michel Foucault sobre el autor, el interés en explorar las nociones de autoría y la construcción, función e interacción de figuras autorales ha producido diferentes conceptos y términos, como *imagen*, *figura*, *ethos*, *postura*, que permiten problematizar las relaciones entre sujetos empíricos, construcción de sujetos autorales, marcas textuales e ideológicas y prácticas discursivas. Entre los productos escritos que participan en estas relaciones y contribuyen a estas construcciones aparecen los textos literarios individuales, su conjunto como obra, los textos de crítica literaria, las reseñas, las cartas, los prólogos y prefacios, los diarios, las entrevistas publicadas, las biografías, e incluso se habla del papel que desempeñan periodistas, críticos, biógrafos, editores como agentes mediadores. Esta lista de tipos de textos y mediaciones muestra que, después del impulso por problematizar la preeminencia del sujeto empírico como poseedor del texto literario, se pasa a buscar maneras de no negar su existencia, pero de reconocer que la presencia autoral

[1] Este artículo es resultado del trabajo realizado en el proyecto "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), de la DGAPA-UNAM.

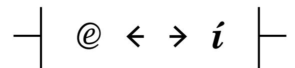
no es necesariamente ese tipo de sujeto, sino que se le agrega una serie de textualidades que hacen de él la base de algo más complejo, artificial y que también es producto de diferentes entidades que conforman el interior de los sistemas literarios, como son los contextos críticos, académicos y editoriales.

Sin embargo, incluso en planteamientos como los de Jérôme Meizoz, quien habla de la co-construcción interactiva de la postura de autor "por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos",[2] hay una ausencia reveladora: la de la traducción y la de quienes traducen como agentes que llevan a cabo una función insustituible al co-construir los cimientos de las imágenes autorales a través de la recreación de las obras individuales en lenguas y culturas distintas del contexto fuente o de partida. En los estudios sobre la traducción, así como en la realidad cotidiana de las prácticas editoriales y de circulación de textos, es evidente que la traducción atraviesa y determina la construcción tanto del texto literario específico como de la obra completa, de la función-autor y de quien enuncia el texto, acción que se extiende al *ethos* y la postura autorales de las que habla Meizoz.[3]

Si no hubiera traducción, el texto y las entidades nombradas "figuras autorales" estarían limitadas a una sola versión de sí mismas, a aquella producida localmente en una sola lengua y, por ende, limitada a los alcances de un solo contexto lingüístico-cultural y de un solo público. Un texto y una imagen autoral que circulan en más de un sistema lingüístico-cultural dependen por completo de la traducción para su existencia; como ha señalado Michael Cronin varias veces,[4] incluso en el contexto de la globalización y los temores que ha producido en cuanto a la posible homogeneización lingüística y cultural, las necesidades culturales, políticas y demográficas indican que se traduce más y no menos, y que vivimos constantemente en situaciones de traducción.

No obstante, si la traducción llega a ser mencionada en discusiones sobre autoría, aparece como se observa en "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso" de Dominique Maingueneau: "El nombre de «Mallarmé» no se refiere de la misma forma a los temas ingleses, *a las traducciones de Edgar Poe*, a los poemas o a las respuestas a las entrevistas".[5]

[2] J. Meizoz, "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", p. 86.
[3] *Ibid.*, p. 87.
[4] Michael Cronin, *Translation and Globalization*; *Translation and Identity*.
[5] Michel Foucault, *apud* D. Maingueneau, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", p. 58 (énfasis mío).



> Algunos de los géneros que cita Foucault aquí son obras en su sentido propio […] u obras inacabadas […]. Otras son simplemente textos que contribuyen al trabajo de "regulación" o de "figuración" del productor: *traducciones*, respuestas a entrevistas, artículos filológicos. Por último, Foucault menciona también algunos textos que el productor destinó únicamente a la divulgación en la esfera privada: cuadernos, disertaciones, temas ingleses, correspondencia.[6]

Como puede notarse, la traducción aparece colocada como un punto más en la lista; además se trata de ella considerada como una más de las actividades que realiza un autor que ya ostenta un nombre, y que se agrega a un conjunto de elementos secundarios que van estableciendo las coordenadas y el perfil autorales. Se menciona la traducción no por las traducciones que construyen la obra de Mallarmé en otros sistemas literarios y culturales, sino por las traducciones que hizo Mallarmé de la obra de Poe; es decir, el nombre "Mallarmé", ya el nombre de un "autoritas mayor", para usar la expresión que emplea Maingueneau, es el que valida de antemano que se hable de una traducción como texto terminado, y esto sin explorar las implicaciones más allá de señalar una actividad marginal que, entre otras, construye la imagen autoral del nombre del autor que traduce.

Esto muestra lo que tiende a ocurrir en los ámbitos de la teoría y la crítica literarias, donde difícilmente se habla de la relevancia de las traducciones, a menos que se trate de actividades secundarias de un nombre que ya cuenta con estatus, que está sustentado por una construcción previa de autoridad literaria o, en ocasiones, académica. Es lo que se observa en los casos de Paz, Cortázar, Borges, Carson, Pound, Rossetti, Bishop y Williams, por ejemplo, donde se repite lo señalado sobre Mallarmé: se trata de la traducción construida por un nombre, no de un nombre construido por la traducción.

Sin embargo, dado que los textos y las figuras autorales prolongan su vida espacial y temporalmente a través de la traducción, es necesario que al hablar de la formación de imágenes autorales se incluya ésta como actividad, modalidad y producto textual, así como tipo de reflexión indispensable para la circulación y para la construcción de los textos y las figuras autorales. La traducción como producto es un tipo de texto que ocupa el lugar del texto fuente y, a la vez, como producto, actividad y proceso constituye una reflexión analítica y crítica fundamental para la construcción de las obras individuales y la obra general y, en consecuencia, de las figuras autorales.

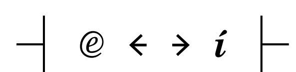
[6] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 58 (énfasis mío).

Cuando se nos informa que una obra está traducida a cierta cantidad de lenguas, se trata en cierta medida de una estrategia mercadotécnica. Pero también funciona como una manera de indicar la circulación y presencia de la obra y de una puesta en escena de la función autoral en distintos sistemas culturales y literarios que entran en contacto con ella, son nutridos y modificados por ella, y que, a su vez, también forman, nutren y modifican la obra y la figura autoral, tal como puede explicarse a partir de las relaciones polisistémicas dinámicas que propone Itamar Even-Zohar en "Polysystem Theory". Además, hay que considerar que la traducción se lleva a cabo a partir de la interacción de quien asume la función-autor del texto fuente, el texto mismo, quien asume la función traductora —concepto que hace eco de la función-autor de Foucault—[7] y sus respectivos entornos; en consecuencia, quien lee el texto traducido no establece comunicación con una voz sola, sino que entra en un espacio polifónico erigido por las posibilidades que establece la traducción, donde es pertinente observar que texto y figura autoral son, además, la suma de sus "máscaras" en diferentes lenguas.

La figura autoral en sus varias dimensiones no es sólo resultado de los textos, la lectura, la crítica, el mundo editorial y la mercadotecnia, sino también, y sobre todo, de la traducción como el fenómeno y proceso intermedio en que con mucha frecuencia también se basan algunos de los elementos anteriores. Por consiguiente, debe tomarse en cuenta que existen tantos "rostros" o "máscaras" autorales como traducciones en distintas intersecciones temporales, espaciales, lingüísticas y culturales, que a su vez van formando, a partir del trabajo colectivo entre comunidades autoras, traductoras, lectoras y editoriales, una visión más heterogénea, problemática, amplia y extendida de texto y autoría. Es decir, cuando se piensa en textos literarios específicos y en una obra completa como parte de lo que constituye la imagen autoral, debe tomarse en cuenta que ambas cosas no existen únicamente en su forma "original", sino que tienen diferentes presencias, funciones e identidades multilocales que dependen de la traducción a las distintas lenguas en que circulan estos textos, a lo que puede agregarse la traducción de las mismas entrevistas, prefacios, crítica y demás que también contribuyen a crear la figura autoral.

Un ejemplo muy evidente de estas diferentes presencias, funciones e identidades puede hallarse en los casos en que la censura ha conducido a una alteración significativa de los textos, como ocurrió con la traducción

[7] Myriam Díaz-Diocaretz, *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, pp. 24-41; Douglas Robinson, *Translation & Taboo*, p. 30.



de *Lolita* realizada por Enrique Tejedor durante la dictadura argentina, donde la atenuación del contenido sexual en la traducción construyó una máscara específica que coexistía temporalmente con el texto fuente y con traducciones realizadas con otros objetivos y funciones y en otros contextos. A casos como éste hay que agregar situaciones no tan notorias y observar que el mero hecho de que necesariamente existe una inscripción de lo local en las traducciones por el uso de una lengua distinta de la de partida,[8] indica que puede hablarse de un comentario y de una representación diferentes y particulares que ocupan el lugar del texto fuente y, al mismo tiempo, se unen a éste y a otros textos en la acumulación de capas que forman una imagen más amplia de la obra y de la figura autoral.

Considerar esto y confrontarlo con la poca presencia de la traducción en las discusiones sobre autoría conduce a retomar el planteamiento de Lawrence Venuti sobre la invisibilidad de la traducción y de quien traduce, tanto en el nivel de "función traductora" como en el de sujeto empírico. Por un lado, da la impresión de que en muchos ámbitos se sigue leyendo con una especie de suspensión de incredulidad que prefiere colocar en segundo plano la existencia de la mediación y construcción traductora: se pasa por alto que se está leyendo un texto traducido y se le trata como si no fuera resultado de una serie de toma de decisiones que ineludiblemente transforman el texto y que conducen a una manifestación local de éste y, en consecuencia, a la producción de una imagen autoral también local. Esta suspensión de la incredulidad al leer traducciones en muchos casos depende de la manera en que la traducción se acerca a ideales de transparencia, se niega a sí misma y pretende pasar por "el original", con la contradicción de que esa transparencia es determinada más por las convenciones traductoras locales que por las características del texto fuente.

Esto significa que, como señalan Even-Zohar y Maria Tymoczko,[9] una manera de insertar un texto extranjero en un sistema literario ajeno a través de la traducción es a partir del acercamiento a las convenciones y repertorios locales y de la activación de un principio de reconocimiento de historias y de modelos y repertorios textuales y literarios. Al acercarse o ajustarse a normas textuales locales que pertenecían de antemano al contexto meta, el texto puede ocupar un lugar incluso en el núcleo del sistema literario de llegada porque se construye una afinidad, se usan criterios y normas ya aceptadas y esto permite que el público *re*conozca el texto como

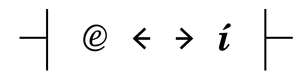
[8] Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, p. 35.
[9] I. Even-Zohar, "Polysystem Theory"; M. Tymoczko, "The Metonymics of Translating Marginalized Texts".

algo familiar. Esta familiaridad del texto implica en muchas ocasiones una "naturalidad" que exige la desaparición de la figura traductora para que aparezca la figura autoral; sin embargo, invisibilizar la traducción al ajustar el texto fuente a los parámetros de la cultura meta también produce una imagen del texto fuente y de la figura autoral que quizá no corresponden a lo que hay en la cultura fuente, y con esto se agrega una capa adicional de identidad y funciones al texto y a la figura autoral, que en este caso es construida por las normas traductoras y de lectura del espacio de recepción.

Por otra parte, cuando no se produce ese sentido y efecto de transparencia, suele ser porque identificamos la manera en que la traducción "atentó" contra el "original" y "sus esencias e intenciones" (términos problemáticos desde los estudios literarios y desde la traductología) al romper pactos de fluidez, "fidelidad", reconocimiento e inteligibilidad que, en ámbitos como el angloestadounidense, surgen de visiones estrictamente comunicativas y positivistas de la traducción.[10] Por lo general, no cumplir con estos requisitos implica que la traducción sea descartada por "poco natural" o "nada fiel"; en algunas ocasiones la ruptura de esos pactos es aceptada por suponer que conduce más directamente, aunque con mayor dificultad, al texto de partida y a las intenciones de quien ejerce la autoría, aunque, en realidad, la mediación traductora sigue siendo el elemento central que produce otra máscara.

Es necesario tomar en cuenta que estos requisitos (fluidez, "fidelidad", reconocimiento e inteligibilidad) son variables y dependen de las normas y expectativas de comunidades receptoras en tiempo y espacio específicos, por lo que los "desfases", "fricciones" o incluso "errores" en la relación entre un texto fuente o de partida y su correspondiente texto meta o de llegada, en muchas ocasiones son marcas de las convenciones traductoras de ubicaciones y momentos concretos, y también constituyen gran parte de lo que forma la imagen de un texto y su autoría. Es decir, al pensar en la construcción de imágenes autorales a través de la traducción también hay que incorporar los factores de espacio y tiempo; no sólo se trata de admitir que esas imágenes no se construyen monolíticamente porque los espacios y localidades de traducción agregan diferentes versiones de ellas, sino que las ubicaciones temporales también determinan cuáles son las convenciones que rigen la traducción y que afectarán el resultado final.

[10] L. Venuti, *op. cit.*, pp. 1-6.



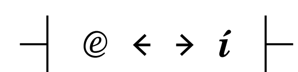
Sin embargo, los principios traductores de cada época a menudo se universalizan —se trata particularmente de la universalización de conceptos "occidentales"—,[11] y hacen suponer que se trata de expectativas y regulaciones que trascienden lo local y que remiten al sustrato invariable y "esencial" del texto, que asimismo se relaciona con una especie de sacralización de éste. Varias nociones de traducción inevitablemente se vinculan con una larga tradición de traducciones bíblicas y con el hecho, señalado por Tymoczko, de que en muchas lenguas indoeuropeas el vocablo para "traducción" alude al traslado físico de reliquias, de lo que se desprenden las aspiraciones de conservación, respeto y fidelidad. En muchas traducciones parece buscarse que el texto no sea desacralizado porque es indispensable conservar lo que la autora o autor realmente dijo.

A este énfasis en la protección de lo sacralizado hay que agregar las dicotomías en que acostumbra colocarse la traducción, las cuales, dice Douglas Robinson, replican el énfasis agustiniano en la división cuerpo/alma, donde la materialidad/corporalidad/lo concreto de la palabra, que se asocia con el terreno de la traducción, queda supeditada a la relevancia y trascendencia de las ideas/alma/lo abstracto que correspondería al texto fuente.[12] En este tipo de pensamiento, también se borran cuerpo y presencia de quien traduce por su asociación con la herramienta material que sólo es vehículo del alma/genio de la figura autoral.

En esta línea, cuando Lawrence Venuti aborda el asunto de la relación entre traducción y autoría, dice que:

> Mientras la autoría por lo general se define como originalidad, autoexpresión en un texto único, la traducción es derivativa, no es una autoexpresión ni es única: imita otro texto. En vista del concepto de autoría que impera, la traducción produce *el temor de la falta de autenticidad, la distorsión, la contaminación*. Pero en la medida en que quien traduce debe centrarse en los elementos culturales y lingüísticos del texto extranjero, *la traducción también puede producir el temor de que el autor o autora extranjera no es original, sino derivativa*, que depende de manera fundamental de materiales preexistentes [...]. La traducción también es una ofensa contra un concepto de academia que parte del supuesto de una autoría original. Mientras que la academia busca establecer la intención autoral que conforma la originalidad, la traducción no sólo se desvía de esa intención, sino que la sustituye: busca dirigirse a un público distinto al responder a las exigencias de una lengua y cultura diferentes. En vez de dar paso a la comprensión verdadera y desinteresada del texto extranjero, *la traducción provoca el miedo*

[11] M. Tymoczko, *op. cit*., pp. 6-13.
[12] Douglas Robinson, *The Translator's Turn,* pp. 38-58.

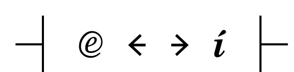


> *al error, al amateurismo, al oportunismo, a la explotación que abusa de la originalidad.* En la medida en que quien traduce se centra en los elementos lingüísticos y culturales del texto extranjero, *la traducción produce el miedo de que la intención autoral simplemente no puede controlar su significado ni su función social.* Bajo el peso de estos miedos, la traducción ha sido relegada mucho tiempo en el estudio de la literatura, incluso en nuestra situación actual, cuando el influjo del pensamiento postestructuralista ha cuestionado con firmeza la crítica y la teoría literarias que se centran en el autor. La academia contemporánea, sea humanista o postestructuralista, *tiende a suponer que la traducción no ofrece una comprensión verdadera del texto extranjero o una contribución valiosa para el conocimiento de la literatura propia o extranjera.*[13]

Por un lado, algunas partes de esta cita conducen a pensar en los mecanismos de la intertextualidad, que apuntan a construcciones colectivas; por otro, algunos de los temores recuerdan casos como la intervención editora de Gordon Lish en el estilo de Raymond Carver o la labor de Toni Morrison al editar y terminar la última novela de Toni Cade Bambara a cuatro años de la muerte de ésta, y ponen en evidencia la fragilidad de los mecanismos y de la autoridad que suponemos que apuntalan la autoría. En cuanto al primer punto, la intertextualidad, es relevante observar que relegar las traducciones por considerarlas derivativas es pasar por alto de manera muy selectiva el hecho de que los textos fuente son ellos mismos derivativos precisamente por la presencia inevitable de algún grado de intertextualidad y de uso "de diversos materiales lingüísticos y culturales que no se originan ni en el autor o autora extranjera ni en quien traduce",[14] pues incluso debe considerarse que los textos pertenecen a una tradición que proporciona obras, modelos y repertorios que han sido retomados por los diferentes textos específicos. En el caso de las traducciones, siguen siendo vistas como algo que debe depender (y mostrar esa dependencia) de un "texto original" que contiene elementos esenciales e inalterables; y, cuando éstos se alteran, se pasa a hablar en términos de pérdida, ganancia y de sacrificios necesarios, a diferencia de lo que ocurre cuando hablamos de intertextualidad, pese a que la traducción también es un proceso y fenómeno eminentemente intertextual.

La traducción, en su relación con la textualidad y la autoría, pone a prueba las discusiones sobre los esencialismos, así como sus concepciones y relativizaciones, al seguir siendo relacionada con aspiraciones de unidad, esencia, univocidad, integridad que pretenden enfatizar una relación

[13] L. Venuti, *The Scandals of Translation*, pp. 31-32 (traducción y énfasis míos).
[14] L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, pp. 17-18 (traducción mía).



dependiente y transparente con el texto fuente. Esto se hace evidente al explorar qué hay atrás de los comentarios en que se insiste en la obligación de "leer el original", por qué descartamos las traducciones como fuente de conocimiento y placer auténtica, por no hablar de que juzgar las traducciones en términos de "buenas, malas, pérdida, ganancia" es problemático y contradice el resto de nuestra práctica lectora y académica en los estudios literarios.

Quizá parte de la respuesta se relaciona concretamente con que "la traducción provoca el miedo al error, al amateurismo, al oportunismo, a la explotación que abusa de la originalidad. [...] la traducción produce el miedo de que la intención autoral simplemente no puede controlar su significado ni su función social". Las ideas de estar en falta ante el original y la originalidad y de un temor a que la intención autoral pierda el control de su significado y su función, se vinculan con problemas planteados por conceptos de autoría, como la responsabilidad sobre el texto,[15] que incluso están detrás de mecanismos legales como los derechos de autor. Cuando de traducción se habla, parece que se sigue pensando desde visiones románticas donde el texto es resultado de individuos genios con personalidades únicas que se vuelven dueños y responsables de sus ideas y sus palabras.

La idea de una autoría basada en el genio y la singularidad nos hace preguntarnos de qué tipo de propiedad se habla cuando se cuida la "fidelidad" de las traducciones y no se les toma en cuenta como una máscara más que es construida y que se agrega para formar el texto literario y la imagen autoral. Puede discutirse si se trata de propiedad sobre las palabras, las ideas, la personalidad, la interioridad, el trabajo, el esfuerzo, el "talento", el "genio", para entonces tener que preguntarse cuáles de estos términos son atravesados, modificados y relativizados por la traducción y a quién "pertenecen" las ideas, las palabras, la personalidad y demás en un texto traducido, y si no la traducción conduce a hablar de imágenes más bien coautorales.

Pese a que es aceptado hablar de la crítica literaria y de textos secundarios como los listados al principio de este artículo como algo que participa en la construcción de la figura autoral, ya sea que los produzca el sujeto autor o su entorno, la participación más cercana, la traducción, es explorada pocas veces, y no es improbable pensar que esto tiene que ver con la ilusión romántica de que los textos le pertenecen al genio creativo absoluto. Incorporar la traducción a la autoría y a las discusiones sobre ésta puede conducir a la desmitificación de ese genio, pues, a diferencia de

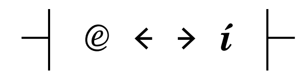
[15] D. Maingueneau, *op. cit.*, pp. 53, 55.

lo que ocurre con las reseñas, la crítica, los prólogos, las cartas, las entrevistas y otros textos de ese tipo, las acciones de la traducción se realizan e inscriben por completo en los textos literarios mismos. No se trata de hablar sobre el texto, sino de ser el texto mismo y, así, convertirse al menos parcialmente en eso que se nombrará "las obras" y "la obra": la traducción y el texto fuente son las bases para que existan otras maneras y medios de construir la figura autoral.

Otra línea que plantea la cita de Venuti es el recordatorio de que una traducción es en sí misma un metatexto, es un texto crítico que habla de otro texto y que lo representa. Además es pertinente tomar en cuenta los comentarios adicionales de quienes asumen la función traductora, como algunos de los meta(meta)textos que compiló Sherry Simon en *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*, y la labor de Josephine Balmer en *Classical Women Poets* y *Piecing Together the Fragments: Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*, donde las traducciones de poemas de autoras griegas clásicas constituyen en sí mismas la reflexión crítica y además son acompañadas por comentarios sobre los textos fuente y sobre el proceso de traducción desde una perspectiva específicamente traductológica. A diferencia de otros textos críticos —y esto refuerza la noción de construcción colectiva y provisional—, la traducción establece una relación de sustitución al menos parcial con el texto de partida, así como una dinámica de interpretación y de representación.

Sobre la primera, George Steiner, en *Después de Babel,* habla de interpretar también en el sentido de una analogía teatral y musical.[16] Quien traduce interpreta y ejecuta un texto literario aparentemente fijo, completo y cerrado y lo actualiza en un gesto performativo y, por ende, provisional, con lo que, de manera un tanto oximorónica, lo fija parcial y efímeramente. Si la traducción produce textos e imágenes autorales marcadas por lo parcial y temporal, lo cual implica que siempre son entidades incompletas y en continuo proceso de construcción, se entiende y justifica la existencia de las retraducciones y se vuelve necesario discutirlas como tales. Además, esta incompletud y su relación con el temor de que se abuse de la originalidad, reiteran algunas de las razones por las que se evita hablar de la traducción y por las que es necesario hacerlo: parece ser una manera de fisurar la imagen autoral que, pese a considerársele resultado de la combinación de varios textos y otros factores, al menos contaba con la existencia de un texto donde se daba por hecho la labor creadora de una sola entidad: el

[16] George Steiner, *Después de Babel*, pp. 49-50.



sujeto autor empírico. La traducción pone en duda esto al incluir al menos dos entidades como responsables de la existencia del texto, pues aunque es evidente que existe un texto fuente del que se desprende la traducción, en muchos contextos aquél simplemente no existiría sin ésta.

Por otra parte, la traducción es representación, tanto en un sentido mimético (que se rige más bien por principios de refracción) como en aquel al que puede llevar Gayatri Spivak en "Can the Subaltern Speak?": cuando se traduce, ¿quién habla por quién, quién ocupa el lugar de quién, quién une o presta su voz a quién y para qué?[17] La traducción, entonces, vista también como una especie de espectáculo y acto performativo, busca interpretar y representar el texto fuente, y hacerlo a partir de sistemas, modelos, tipologías y funciones textuales del contexto meta y local que pueden apartarse, o no, de la cultura fuente en un afán por acercarse al contexto meta y dialogar con él. Dice Venuti que "el texto fuente, entonces, más que ser comunicado es «domesticado» o, con más precisión, asimilado mediante una inscripción a los intereses e inteligibilidades del contexto de recepción".[18] Estas inscripciones —que terminan siendo de lo extranjero en lo propio y viceversa— pueden fomentar un diálogo dinámico y determinado por las características de cada entorno meta, diálogo que fragmenta y multiplica el texto de partida, así como afecta las nociones de inteligibilidad e integridad del cuerpo textual y la imagen autoral misma, que también se fragmenta y multiplica, y tiene la posibilidad de construir, señalar o recuperar heterogeneidades.

Para enfatizar las nociones de fragmentación, parcialidad, provisionalidad y heterogeneidad en la traducción y apuntar a su papel en la construcción de figuras autorales, es útil retomar lo expuesto por Tymoczko en "The Metonymics of Translating Marginalized Texts", quien plantea que la traducción está vinculada con las formas y tradiciones literarias y culturales de partida y de llegada mediante una relación metonímica, así como el texto fuente la tiene con el contexto de partida. Siguiendo a John Foley cuando habla de relatos orales tradicionales, Tymoczko dice que "Para un público tradicional cada acto de contar evoca metonímicamente todos los recuentos anteriores del relato en los que ha participado el público y, además, contar es ejemplo y reificación metonímica de la tradición completa que comparten el público y la persona quien cuenta".[19]

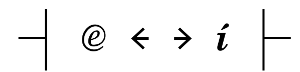
[17] Gayatri C. Spivak, *apud* Tejaswini Niranjana, *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, pp. 168-169.
[18] L. Venuti, "Translation, Community, Utopia", p. 11.
[19] M. Tymoczko, *op. cit*. p. 14 (trducción mía).

Posteriormente, Tymoczko extiende estas relaciones metonímicas a los textos escritos y su vínculo con culturas y tradiciones y convenciones literarias. Agrega que la traducción, al tener que elegir sólo algunas metonimias para poder lidiar con una posible sobrecarga de información cuando se trabaja con un texto fuente alejado de la cultura meta,[20] asume de antemano la necesidad de traducir sólo una faceta del texto, a la espera de que posteriormente se agreguen más capas/traducciones. Éstas, desde otras metonimias, pueden ir completando el texto en un proceso en que cada parcialidad funciona como una totalidad en su contexto de creación, aunque no se llegue a formar una unidad entera en un sentido convencional.

La propuesta de Tymoczko, que puede ser más clara desde la noción de relaciones sinecdóquicas, hace mucho más rica y compleja la relación de la traducción con la construcción de figuras autorales, pues al hablar de procesos y resultados de traducción que se ocupan cada uno deliberadamente de una faceta del texto fuente para lidiar con la sobrecarga de información, fragmenta y multiplica aún más las capas que forman la imagen autoral desde la base de las obras individuales y de la obra general. Ya no se trata solamente de la existencia de un "original" ni de versiones traducidas a otras lenguas en un nivel diacrónico y sincrónico o en una misma lengua desde la perspectiva de la diacronía, sino de la posibilidad incluso de que coexistan varias versiones en una misma lengua y en el mismo momento por estar abordando relaciones metonímicas y sinecdóquicas diferentes.

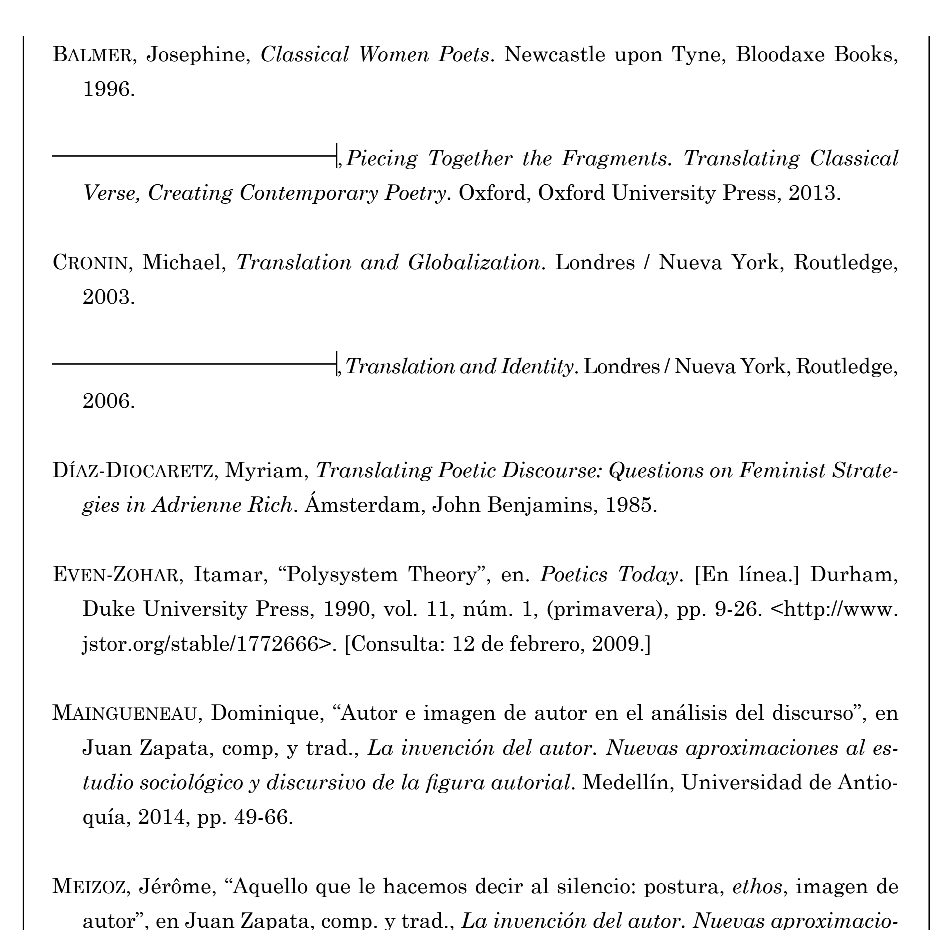
De esa manera se abre a la discusión teórica y crítica la posibilidad de que existan retraducciones que no sólo obedezcan a lo que implican las transformaciones temporales e históricas de una sola lengua, sino que se ocupen de facetas diferentes del mismo texto y se realicen en el mismo momento en la misma lengua. En resumen, al multiplicar la cantidad de textos que podrán considerarse la obra y abrir un espacio polifónico a través de las posibilidades que ofrece la traducción, este planteamiento problematiza la propuesta de que "[en] lugar de definir la unidad de un conjunto de textos a partir de la profundidad de una expresión oculta, esta despliega un espacio de relaciones: relaciones entre el texto y su autor (que toma en consideración las representaciones de los diferentes públicos) y relaciones entre las representaciones que el público se hace del autor y de sus textos".[21]

[20] *Ibid.*, p. 19.
[21] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 56.



La parcialidad y la provisionalidad de las traducciones invitan a recordar que muchas textualidades, la autoría y la experiencia son también múltiples, movibles y mutables. Poner la mirada en la traducción es un recordatorio de que el conocimiento, los textos y las figuras autorales, son colectivos, se construyen en comunidad, como parte y resultado de una serie de sistemas que entran en contacto y siempre están en movimiento y transformación, donde podemos cuestionar la idea de cualquier tipo de sujeto como dueño del significado, para pasar a modalidades colectivas, fragmentarias, temporales, provisionales, performativas y plurales de construcción de textos, textualidades y figuras autorales.

Bibliografía consultada



Balmer, Josephine, *Classical Women Poets*. Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1996.

———, *Piecing Together the Fragments. Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 2013.

Cronin, Michael, *Translation and Globalization*. Londres / Nueva York, Routledge, 2003.

———, *Translation and Identity*. Londres / Nueva York, Routledge, 2006.

Díaz-Diocaretz, Myriam, *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*. Ámsterdam, John Benjamins, 1985.

Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Theory", en. *Poetics Today*. [En línea.] Durham, Duke University Press, 1990, vol. 11, núm. 1, (primavera), pp. 9-26. <http://www.jstor.org/stable/1772666>. [Consulta: 12 de febrero, 2009.]

Maingueneau, Dominique, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata, comp, y trad., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2014, pp. 49-66.

Meizoz, Jérôme, "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", en Juan Zapata, comp. y trad., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2014, pp. 85-96.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context.* Berkeley, University of California Press, 1992.

ROBINSON, Douglas, *The Translator's Turn.* Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1991.

———, *Translation & Taboo.* DeKalb, Illinois, Northern Illinois University Press, 1996.

STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.* Trad. de Adolfo Castañón y Aurelio Major. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

TYMOCZKO, Maria, "The Metonymics of Translating Marginalized Texts", en *Comparative Literature.* [En línea.] Durham, Duke University Press / University of Oregon, 1995, vol. 47, núm. 1 (invierno), pp. 11-24. <https://www.jstor.org/stable/1771360>. [Consulta: 8 de febrero, 2009.]

VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference.* Londres / Nueva York, Routledge, 2003.

———, "Translation, Community, Utopia", en *Translation Changes Everything. Theory and Practice.* Londres / Nueva York, Routledge, 2013, pp. 11-31.

———, *The Translator's Invisibility. A History of Translation.* Londres / Nueva York, Routledge, 1997.

Imágenes de autor y curiosidades polifónicas: refracciones a Roland Barthes y William Carlos Williams[1]

@

Irene María Artigas Albarelli
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En este trabajo me centraré en *La cámara lúcida* de Roland Barthes, con su selección de fotografías y sus respectivos "comentarios", además de algunas traducciones que hizo William Carlos Williams de poemas en español y la manera en la que esta labor ha sido considerada. La idea es pensar estos textos en términos de polifonías y analizar qué le ocurre a la función de autor en ellos. Debo advertir que mis reflexiones se estarán moviendo en la zona de la imagen de autor, según la explica Dominique Maingueneau, esto es, de una noción "que no pertenece ni al productor ni al público, sino que aparece como una realidad inestable y confusa, el producto de una interacción entre participantes heterogéneos".[2] La imagen de autor depende, entonces, de "la elaboración *a posteriori*, gracias a terceros" de sus autores, los cuales "pertenecen ya a la memoria colectiva" perpetuamente modificada, de acuerdo con Maingueneau. Espero enfatizar constantemente la perpetuidad de dicha modificación.

[1] Este artículo es resultado del trabajo realizado en el proyecto "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), de la DGAPA-UNAM.

[2] Dominique Maingueneau, "Escritor e imagen de autor", p. 17.

I

En el fondo —o en el límite— para ver bien una foto
vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos.
Roland Barthes

La chambre claire: note sur la photographie fue publicada por primera vez en 1980, en un momento que Geoffrey Batchen califica como "liminal" en la historia de la fotografía. Batchen menciona que en ese tiempo parecía haber un *boom* de teoría fotográfica.[3] Susan Sontag y Michel Tournier acababan de publicar sus libros en torno a la fotografía, se estaban aceptando programas de posgrado sobre el medio en las universidades —en los departamentos de Química— y los grandes museos comenzaban a conformar sus colecciones fotográficas. *La cámara lúcida*[4] no fue la primera aproximación de Barthes al medio, pero sí es su libro más extenso sobre el tema, además de haber sido escrito cuando ya era un crítico y profesor connotado, miembro del Collège de France, y después de la atención recibida por la publicación de su *Fragmentos de un discurso amoroso*, que se vendió muy bien y contribuyó a su celebridad. Batchen menciona que los primeros lectores de *La cámara lúcida* no sabían cómo leerla, cómo combinar la búsqueda casi ontológica similar a las producidas por las vanguardias más conservadoras con el vocabulario y el glamour de la semiótica posmoderna. Intentaron leerla como parte del *corpus* de obras que había escrito Barthes muy al principio de su carrera siguiendo un fuerte impulso estructuralista y político; lo acusaron de herejía sentimental e incluso hubo comentarios como el de Sam Vernedoe que decía que *La cámara lúcida* era el tipo de libros que el momento que vivían justo no necesitaba.[5]

Con el tiempo, el texto de Barthes se ha vuelto un parámetro ineludible para los estudios del medio. En ciertas conferencias en torno a la fotografía se bromea sobre imponer multas a quienes la citen porque, como el mismo Batchen apunta, se convirtió en lo que Barthes denominó una *doxa*, en pocas palabras, un lugar común.[6] Y, sin embargo, el libro sigue disparando infinidad de interpretaciones. Se volvió un ejemplo de algo "escribible", como el mismo Barthes denominó a lo que en *S/Z* opuso a lo únicamente

[3] Geoffrey Batchen, "Palinode: An Introduction to *Photography Degree Zero*", p. 17.
[4] Por razones de sintaxis, a partir de ahora me referiré a los libros de Barthes con sus títulos en español a menos que sea importante marcar la diferencia de las ediciones o traducciones.
[5] Sam Vernedoe, *apud* G. Batchen, "*Camera lucida*: Another Little History of Phtography", pp. 259-276.
[6] G. Batchen, "Palinode: An Introduction to *Photography Degree Zero*", p. 3.

"legible". Por ejemplo, para el mismo Batchen es una historia de la fotografía, más que un libro de teoría crítica, en el que su autor, Barthes, es el elemento retórico central, haciéndonos conscientes explícitamente de su rol de autor, como escritor y como curador. No hay en su historia de la fotografía ninguna objetividad distante, ni una jerarquía atribuible a la experiencia. Se asume como un amateur, cualquier espectador, cualquier cualquiera. Para Barthes, la Historia es una forma de leer y no una procesión de obras de arte autoevidentes. Y en el libro esto se particulariza al medio fotográfico.[7]

Por su parte, James Elkins comenta que en *La cámara lúcida* el autor que leemos no es el mismo que conocíamos de otros textos: la suya no es ya la voz de un ensayista deslumbrante, intérprete famoso de la pasta Panzani o el Marqués de Sade. Es una voz triste y concertada, propensa a paréntesis melancólicos, distracciones, cambios abruptos de opinión y páginas que se apartan sigilosamente de sus ideas iniciales.[8] El Barthes de *La cámara lúcida* "is given to writing numbered sections so short that they would not even fill a double-spaced typed page [...] As he writes, some sections become dense, like prose-poems, and at times the book is a whispering-chamber of French aphoristic prose from Baudelaire to Mallarmé and even Proust".[9] Para Elkins, Barthes se encuentra especialmente próximo a Proust ya que lee algunas de sus secciones como fragmentos de la filigrana de un monólogo interior deshilachado.[10]

Por eso, menciona su perplejidad ante libros como el de Batchen (en que él mismo participa) en donde parecería que los acercamientos a *La cámara lúcida* no se alejan del control académico que analiza si se trata de una Historia, si tiene una postura sobre el sexismo, el racismo o el papel social de la fotografía, por ejemplo, y que entonces vuelven al libro un documento histórico, en lugar de considerarlo un texto "performativo" que "evita fijar significados". Para Elkins, "Turning *Camera Lucida* into material for scholarship is a matter of not minding the flood [...] as if its form could be sequestered from its argument, as if no matter how heartbreakingly beautiful the writing may be, no matter how supersaturated and dripping with affect, *Camera Lucida* can still be read *as* history, *as* theory, *as* criticism".[11] Entonces, Elkins escribe su libro como una respuesta a *La cámara lúcida* por lo que, según él, no puede ser un ensayo académico ni una obra de ficción, ni un diario o escritura experimental. El libro comienza así:

[7] G. Batchen, "*Camera lucida*: Another Little History of Phtography", pp. 259-263.
[8] James Elkins, *What Photography Is*, p. 3.
[9] *Ibid.*, p. 4.
[10] *Idem*.
[11] *Ibid.*, p. 13.

> One day, quite some time ago, I happened on a photograph of a selenite window. It had once existed, and may still exist, in a pueblo house on top of Acoma mesa in New Mexico. And I realized then, with an amazement I have not been able to lessen since: "This is the condition of photography". Sometimes I would mention this amazement, but since no one seemed to share it, nor even to understand (life consists of these stretches of solitude), I forgot about it.[12]

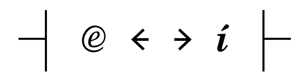
Se trata de una apropiación casi exacta del comienzo de *Camera lucida* en la traducción que hizo Richard Howard en 1980 al inglés:

> One day, quite some time ago, I happened on a photograph of Napoleon's younger brother, Jerome, taken in 1852. And I realized then, with an amazement I have not been able to lessen since: "I am looking at eyes that looked at the Emperor." Sometimes I would mention this amazement, but since no one seemed to share it, nor even to understand it (life consists of these little touches of solitude), I forgot about it".[13]

Pareciera, entonces, que Elkins decide acercarse al libro de Barthes de otra forma, dejándose llevar por el flujo detonado por el crítico francés. Se apropia de su forma y escribe "secciones numeradas tan breves que ni siquiera completan media cuartilla";[14] construye, como Barthes lo hizo al utilizar la imagen de la cámara lúcida para explicar la fotografía, otras metáforas que la problematizan, como el hielo negro y la ventana de selenita. El primero es una superficie para ver otras cosas además de la realidad y para verse a uno mismo; la segunda, una estructura que refracta y solamente muestra que hay algo que no puede verse. De esta manera, Elkins sigue el flujo de Barthes para contradecirlo y, en un libro que todo el tiempo alude a *La cámara lúcida*, remarca que la fotografía también nos muestra que no puede mostrar lo que estaba ahí tal y como estaba; que no es capaz de darnos los recuerdos, los rostros, el amor y la pérdida subrayados por Barthes.

La aproximación de Elkins a *La cámara lúcida* como una combinación de confesión murmurada y conferencia pública, y su propio libro como una respuesta autoconsciente y anunciada a Barthes con características comunes, llega al extremo de imaginar en un párrafo que le envía una carta, que resulta ser el libro y que comenzaría así: "Photography sees most of the world as it sees selenite, ice, salt, fireflies, and gamma rays, and not as it sees gypsies, prisoners, ex-slaves, or Ernest, the schoolboy Kertézs photographed in 1931. (He could be alive today, Barthes says: "but where? How?

[12] *Ibid.*, p. 3.
[13] Roland Barthes, *Camera lucida. Reflections on Photography*, p. 3.
[14] J. Elkins, *op. cit.*, p. 4.



What a novel!) (p. 84: original edition, p. 131)".[15] Como mencioné antes, incluso aquí Barthes sigue siendo el elemento retórico central. La neutralidad del escritor que buscaba el grado cero de la escritura no fue más que una utopía, y él, como autor, sigue siendo el foco que aglutina el sentido.

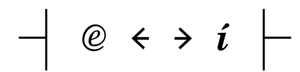
Otra forma de considerar el texto de Barthes, alejada del control académico mencionado por Elkins, es la de Joel Katelnikoff en su proyecto *Inhabitations: A Recombinant Theory Project*, una serie de ensayos sobre poesía y poética, en los cuales, utilizando técnicas como las del *cut-up*, el *remix* o el montaje, juega con las nociones de autoridad y autoría de los textos en busca de tres efectos: "1) to refract the writer's concepts; 2) to speak through the writer's language and syntax, and 3) to produce my own metanarrative of reading, writing, and recombination".[16] El primer ensayo de la serie "Inhabitation: Roland Barthes: 'they are quotations without inverted commas'", surge de la relectura de diecisiete libros de Barthes en los que se subrayan frases que resuenan, según Katelnikoff, con la intención del proyecto y otras cuyas imágenes y sintaxis son sugerentes para éste. Después de transcribir este material subrayado a un documento, se recorta y se colocan los fragmentos uno junto a otro de tal forma que se producen nuevos arreglos conceptuales distintos a los del original. Lo que se busca es lo siguiente:

> These combinations generate new possibilities for perceiving Barthe's own critical concepts, and for appreciating his phrasing and imagery. Through this process, every emergent phrase is authored in an interzone between Barthes and myself: Begin by setting out boxes; give the text a corruptible and mortal substance; produce an encyclopaedia of inverted commas; liberate what might be called a self-devouring momentum; extend as far as the eye can reach.[17]

Katelnikoff, como, según él, el mismo Barthes, considera que lo que más se disfruta de un texto no es el contenido ni la estructura, sino el flujo de cada palabra, cada posibilidad de significación y percepción; cada opción de vínculo con el mismo texto. El resultado es deslumbrante, como puede corroborarse de las primeras oraciones:

> The dream to know an alien language and yet to not understand it. I can neither read nor write what you produce, but I receive it, like a fire, a drug,

[15] *Ibid.*, p. 37.
[16] Joel Katelnikoff, "Executing the Authority of Roland Barthes: A Recombinant Theory Manifesto", p. 2.
[17] *Idem.*



> an enigmatic disorganization. I hallucinate what I desire. You cannot speak "on" such a text, you can only speak "in" it, in its fashion, enter into a desperate plagiarism.
>
> In a word, haven't you ever happened to *read while looking up?* Each poetic word is thus an unexpected object, a Pandora's box from which fly out all the personalities of language.[18]

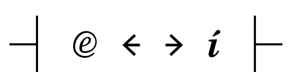
Por lo pronto, consideremos lo que Katelnikoff escribe con respecto a lo que su proyecto hace con las nociones de autoría y autoridad:

> Recombination theory executes (rejects) the authority (territorialization) of discourse that has been imposed by oppressive institutions (corporate, academic, social, cultural), while simultaneously executing (enacting) the authority (inscription) of the liberated reader and writer, denaturalizing the fixity of textual materials and allowing them to signify within new spectrums of possibility. Recombinant theory refuses to seal discourse, instead treating it as an ongoing and participatory system from which nobody can be excluded.[19]

Las inhabitaciones de Katelnikoff podrían ser esa forma de escritura que Elkins quería como respuesta a la escritura de Barthes. Son textos que ponen en acción lo escribible y que se sitúan en esa interzona de autoría y lectura. Una zona de tránsito perpetuo en la que cada palabra es articulada por ambas voces, cada palabra sin anclar su sentido, cada significación como polifonía. El autor renuncia a su autoridad y la ejecuta al mismo tiempo. Que la serie y el juego a inhabitar comiencen con la obra de Barthes no es ninguna coincidencia.

Consideremos una última forma de leer *La cámara lúcida*. Se trata de una aproximación que, aunque parece situarse en el espacio del control académico que mencionamos antes, da cuenta también de lo escribible que el libro resulta y de lo creativo e iluminador que puede ser un acercamiento académico. Tom Mitchell piensa que *La cámara lúcida* es uno de los pocos ensayos fotográficos que se ajustan a lo que él considera que ese medio debe de ser: un espacio en el que la fotografía y las palabras cohabitan con independencia y en igualdad de jerarquías; sin agruparlas en un libro distinto en el que podrían establecer relaciones sintácticas propias, pero subvirtiendo consistentemente las estrategias textuales que las utilizan sólo como ilustraciones de lo que las palabras van diciendo.[20] Varias de las

[18] J. Katelnikoff, "Inhabitation: Roland Barthes: 'they are quotations without inverted commas'", pp. 1-2.
[19] J. Katelnikoff, "Executing the Authority of Roland Barthes...", p. 2.
[20] Tom Mitchell, "The Photographic Essay: Four Case Studies" p. 302.



fotografías que Barthes incluyó provienen del mismo número de la revista *Nouvel Observateur* en la que en 1977 consultó la versión en francés del famoso ensayo de Benjamin, "Breve historia de la fotografía". A nombres tan reconocidos como Kertész, Nadar, Wessing, Avedon, Mapplethorpe, Stieglitz o Klein, añade dos fotógrafos anónimos y hace de sus preferencias individuales una "ciencia del sujeto".

Para entender lo que quiere decir Mitchell con la independencia de las fotografías y las palabras en el ensayo fotográfico, consideremos uno de sus ejemplos principales: la fotografía que abre *La chambre claire* en la edición en francés —y que ha sido eliminada en muchas otras—, la única a color, de Daniel Boudinet, y que "nunca recibe un comentario directo del texto": *Polaroid, 1979*. ¿Está la fotografía ahí —se pregunta Mitchell— sólo porque a Barthes le gustó y porque admira el trabajo de Boudinet?[21]

No le queda otra más que entenderla como un emblema de la "ilegibilidad" de la Fotografía. Recordemos que "cámara lúcida", no es exactamente cámara luminosa, algo opuesto a una cámara oscura. "Cámara lúcida" es el nombre de un dispositivo anterior a la fotografía que usaban los artistas para dibujar. Con este aparato se ve directamente el objeto y además un reflejo en un espejo o una silueta superpuesta en el papel. Mitchell busca analogías entre lo que se activa a partir del título y *Polaroid, 1979*, con su abertura luminosa en la cortina que apenas permite vislumbrar la habitación. Es a partir de este no tener una función meramente ilustrativa que Mitchell considera que los comentarios que Barthes hace a las fotografías que él eligió y acomodó tampoco lo son. Según él, parecerían persistentemente resistirse al denominado *studium*, la intermediación racional de una cultura ética o política, "un contrato firmado entre creadores y consumidores"[22] que nos permite leer las fotografías o permitiría una teoría científica de éstas. Casi todos sus comentarios lo enfatizan a él, a lo que le punza de la fotografía, los detalles "accidentales, no codificados, sin nombrar que abren metonímicamente la fotografía al ámbito contingente de la memoria y la subjetividad".[23] El *punctum* "es lo que añado a la fotografía y *que sin embargo está ya en ella*", dice Barthes.[24] Y el efecto, añade Mitchell, es una retórica que hace del texto de Barthes algo casi inútil para

[21] *Idem*.
[22] R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 68.
[23] T. Mitchell, *op. cit.*, p. 303.
[24] R. Barthes, *La cámara lúcida*, p. 105.

una teoría semiológica de la fotografía y, al mismo tiempo, algo indispensable para ésta.

Antes de seguir con el argumento de Mitchell, vale la pena mencionar que no en todas las ediciones y traducciones de *La chambre claire* se incluye esta polaroid.[25] Así que toda esta argumentación con respecto a estos juegos tan interesantes entre fotografías y palabras del ensayo de Barthes parecen no haber sido considerados en absoluto. De ahí que se pensara que eliminar la única e inquietante fotografía a color del texto no tendría ningún efecto. Algo similar ocurre con las notas al margen que Barthes colocó en el texto. En la primera traducción al inglés, de Richard Howard, los editores las retiraron, al igual que la bibliografía, la lista de ilustraciones y las citas tibetanas incluidas en la primera edición en francés. Estos elementos sí se conservaron en la edición española de Paidós de 1990, lo mismo que el título (*Notas sobre la fotografía*), que Howard cambió a (*Reflexiones sobre la fotografía*) para evitar la supuesta disminución de sustancia vinculada a la idea de nota y así incorporar una metáfora visual que consideró afín a la fotografía.[26] Las diferencias entre todas estas ediciones dan cuenta de la manera en la cual Barthes jugó con la forma del libro y las nociones mismas de ensayo, memoria y elegía.

Mitchell sigue su comentario refiriéndose al otro ejemplo fundamental de por qué, para él, el libro de Barthes es un ensayo fotográfico: la descripción de la fotografía que mejor le representa a su madre. Copio aquí un pequeño fragmento:

> La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898), su hermano tenía siete. Éste apoyaba su espalda contra la balaustrada del puente, sobre la cual había extendido el brazo; ella, más lejos, más pequeña, estaba de frente; se podía adivinar que el fotógrafo le había dicho: "Avanza un poco, que se te vea"; había juntado las manos, la una cogía la otra por un dedo, tal como acostumbran a

[25] Geoffrey Batchen da cuenta de las diferentes ediciones y traducciones del libro que no consideraron importante incluir esta fotografía a color ni las notas que colocó Barthes al margen de su texto en la primera edición. Por ejemplo, existen varias ediciones en inglés, portugués, italiano, alemán, español, checo o coreano que no conservan las citas en tibetano. La polaroid de Boudinet fue eliminada de la edición de 1989 en español, además de otros en alemán, checo, farsi y en la edición británica en inglés (G. Batchen, "Palinode. An Introduction to *Photography Degree Zero*", p. 16). En este ensayo, Batchen también menciona a otros críticos, como Diana Knight o Beryl Schlossman que consideran fundamental esta fotografía en la argumentación de Roland Barthes. Sin embargo, ninguno considera, como Mitchell, al texto como un ensayo fotográfico en términos de la independencia que las imágenes visuales y el texto escrito pueden tener, de ahí lo original de la lectura de Mitchell.

[26] *Ibid.*, pp. 15-16.

hacer los niños, con un gesto torpe. El hermano y la hermana, unidos entre sí, como yo sabía, por la desunión de sus padres, que poco tiempo después se divorciarían, habían posado uno al lado del otro solos, en la abertura de follaje y de palmas del invernadero (era la casa en que había nacido mi madre, en Chennevières-sur-Marne).

Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había formado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión, que la diferenciaba como el Bien y el Mal de la niña histérica, de la muñeca melindrosa que juega a papás y mamás, todo esto conformaba la imagen de una *inocencia* soberana (si se quiere tomar esta palabra según su etimología, que es "no sé hacer daño"), todo esto había convertido la pose fotográfica en aquella paradoja insostenible que toda su vida había sostenido: la afirmación de una dulzura.[27]

Recordemos que *La cámara lúcida* es también el duelo por la muerte de quien fue su compañera constante y que Barthes decide no incluir esa foto fundamental, de la madre de cinco años en un invernadero. Ésta es la fotografía que Barthes sitúa en el centro de un laberinto hecho por todas las fotografías del mundo, la que no aparece en su libro más que como una ecfrasis. Mitchell comenta que:

The relation of the photographs in Barthes's text is, then, that of a labyrinth and thread, the "maternal image-repertoire" and the umbilical cord of language. His role as a writer is not to master the photos, but to surrender himself as captivated observer, as naïve subject of the idolatrous magic of images. The whole project is an attempt to suspend the appropriate "scientific" and "professional" discourse of photography in order to cultivate photography's resistance to language, allowing the photographs to "speak" their own language — not "its usual blab-blah" [...] but making "the image speak in silence".[28]

La cámara lúcida añade, entonces, a la de Barthes la voz de cada uno de los fotógrafos incluidos y la voz misma de la fotografía, como el dispositivo óptico del mismo nombre proyectaba la imagen del objeto a dibujar para superponerlo a lo que habría de pintarse.

Para muchos, Barthes no incluye la imagen fotográfica de su madre porque sería enfrentarla a nuestro *studium*, a nuestra indiferencia. Para mí, dárnosla como ecfrasis enfatiza algo que ya había mencionado Mitchell en otro ensayo: la imagen ecfrástica actúa como "a sort of unapproachable and unpresentable 'black hole' in the verbal structure, entirely absent

[27] R. Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 121-125.
[28] T. Mitchell, "The Photographic Essay: Four Case Studies", p. 307.

from it, but shaping and affecting it in fundamental ways".[29] Así que, incluso en los casos en los que la imagen descrita en palabras aparece en el libro de Barthes, incluso cuando está presente en la misma página del libro, las palabras tienden a alejarla, a desplazarla, enfatizando la imagen verbal construida y llevándonos al laberinto de teoría y deseo, ciencia y autobiografía que borra a la Fotografía para recuperar las fotografías y su relación con la realidad, para enfatizar el dialogismo visual y verbal de un ensayo fotográfico. "En el fondo —o en el límite— para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos".

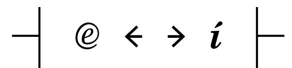
II

Los eventos no se repiten:
una vez sólo desaparecemos.
William Carlos Williams
(de "Tres poemas náhuatl")

En la reseña que escribió a la antología de Jonathan Cohen, *By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916-1959,* con las traducciones al español de William Carlos Williams, Peter Schmidt considera que el libro es importante por tres cosas: en primer lugar, por lo que nos muestra de la labor de Williams como traductor; en segundo, por cómo su traducción de poetas españoles y latinoamericanos afectó su propia escritura en inglés; y, finalmente, porque la importancia que prestó al español debe entenderse como parte de una larga y todavía sin escribir historia del papel que ocupó la traducción para revolucionar la poesía en inglés en Estados Unidos durante el siglo XX al hacerla más transnacional y plurilingüe. Para esta argumentación el libro es importante por la particularidad de la imagen de autor que construye y por su forma de enfatizar la importancia de la traducción al aprovechar la figura de *auctor*/autoridad de William Carlos Williams.[30]

[29] T. Mitchell, "Ekphrasis and the Other", p. 158.

[30] Recordemos lo que menciona Maingueneau sobre el caso, que él denomina extremo en "el de 'auctores' que sólo se convirtieron en tales gracias a la intervención de terceros que, partiendo de un postulado de que eran 'auctores', les construyeron una verdadera *obra*, una reunión de textos" (D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 19). Me parece que éste es el caso de *By Word of Mouth* y la labor de traductor de Williams, así que esta parte del ensayo pretende dar cuenta de ello. Por lo pronto, recordemos que para Maingueneau el "auctor" es el que está relacionado con una consagración, se trata de un gran autor literario. También es importante mencionar la relación entre el auctor y la autoridad que apunta Mainguenau: "Algunos auctores acceden incluso al estatus de *autoridades*, su figura es tan destacada que se publican



El libro de Cohen es la primera recopilación de las traducciones que Williams hizo al español y no sólo es insólita si consideramos que el poeta de Rutherford no hablaba con soltura esta lengua, a pesar de que era el idioma en el que se comunicaban sus padres y la lengua materna de su madre, sino por la forma en que recoloca al poeta imagista en términos de la historia literaria estadounidense tradicional y en términos de lo que él mismo o su entorno editorial consideraron publicable. *By Word of Mouth* reúne sus traducciones de alrededor de treinta poetas diferentes, algunos anónimos, que fueron incluidas en varias de sus colecciones de poesía, en revistas menores y en los archivos manuscritos sin publicar de Williams. Cohen explica que comenzó el proyecto en 2008 a partir de una conversación que sostuvo con Julio Marzán, autor de un libro titulado *The Spanish American Roots of William Carlos Williams* de 1994. Marzán le contó que en la Biblioteca Beinecke de libros raros y manuscritos literarios, en Yale, existían muchos documentos con traducciones que Williams nunca publicó y con glosas que Vázquez Amaral, quien le encargó muchas de estas traducciones para la *New World Writing*, le enviaba. A partir de la comparación entre las traducciones de Williams y las glosas, Cohen puede imaginar el proceso de traducción y reconstruir la agenda escritural del médico de Rutherford, sus transformaciones del lenguaje meramente literal para obtener una forma poética que no deformara el habla común y que constituiría la búsqueda de toda su vida.

Su labor como traductor incluyó el francés, que conocía bien, el chino y el griego, para los cuales, como en el caso del español, trabajaba a partir de glosas hechas por alguien más. En una nota a una traducción que hizo de *Safo* en 1957 apuntó: "I don't speak English, but the American idiom. I don't know how to write anything else, and I refuse to learn... I have been as accurate as the meaning of the words permitted —always with a sense of our own American idiom to instruct me".[31] El libro de Cohen justamente desplaza el significado de esa "americanidad" para que no sólo incluya a los Estados Unidos, sino a todo el continente. A partir de la autobiografía de Williams, Cohen muestra cómo para él, el español era ideal para separarse de la tradición inglesa, fuertemente vinculada al francés, el alemán y el italiano, porque según él así podía "ocupar un lugar propio, un lugar acorde con el Nuevo Mundo".[32]

textos suyos que no estaban destinados a ser publicados: borradores, correspondencia privada, deberes escolares, diarios...". (*idem*). Éste es justo el caso del libro editado por Cohen.

[31] William Carlos Williams, *apud* Jonathan Cohen, "Introduction: Into the American Idiom —Poems from The Spanish", p. XXIII.

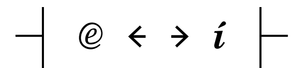
[32] Jonathan Cohen, *op. cit.*, p. XXIV.

By Word of Mouth, como apunta Schmidt, incluye traducciones del español que Marzán no conocía y que no aparecen en los volúmenes I y II de los *Collected Poems* de Williams editados por Christopher MacGowan. El título proviene del siguiente comentario que el mismo poeta hizo: "If more of the Spanish were better translated —more in the spirit of modern American letters, *using word of mouth* and no literary English— most of the principles which have been so hard won, the directness, the immediacy, the reality of our present day writing in verse and prose would be vitally strengthened".[33] Estas líneas aparecen en un borrador del conocido artículo que Williams escribió sobre García Lorca a principios de la década de 1940 y en ellas no sólo puede verse qué es lo que quería que sus traducciones consiguieran, sino que también concentran con claridad lo que Williams buscaba en su propia poesía: la inmediatez y precisión de lo cotidiano, versos con "pies" en la tierra. Cohen agrupó los poemas en tres partes: *Others*, con las traducciones que aparecieron publicadas en el número de agosto de 1916, de la revista que el propio Williams editaba entonces con ese nombre y que incluyeron a siete poetas hispanoamericanos; *And Spain Sings*, con romances y canciones españoles del siglo XV y de la década de 1930, y que muestran la posición política de Williams con respecto a la Guerra Civil española; y finalmente *Sweated Blood/ 1940's & 50's*, con traducciones de varios poemas de escritores latinoamericanos como algunos anónimos náhuatl, Neruda, Paz, Palés Matos o Eunice Olvido.

La antología de traducciones de Williams del español resulta entonces un esfuerzo importante por estudiar la relación del poeta estadounidense con esta otra lengua y la manera en la que influenció su propia obra. Es interesante mencionar cómo, en palabras de Cohen y Marzán, esta labor dio forma a una máscara dramática que permitió a Williams reproducir en inglés "americano" las voces que en esta otra lengua le interesaban. Marzán aprovecha un recurso del mismo Williams en su "The Desert Music" —que relata su visita a la frontera con México en términos de dos personajes: Bill y Carlos, voces que se enfrentan a este lugar de muy distintas formas— para introducirnos a esta nueva dimensión que la colección de Cohen otorga a Williams, traductor del español. A las voces de Bill, impaciente ante las imágenes mexicanas, y Carlos, más receptiva, sumará la de Williams, traductor y puente entre ellas.[34]

Veamos ahora todo esto que hemos mencionado con ejemplos concretos de las traducciones y los comentarios de Williams incluidos en el libro de

[33] William Carlos Williams, *apud* J. Cohen, *op. cit.*, p. xxxv (cursivas mías).
[34] Julio Marzán, "Foreword. William Carlos Williams, Translator", pp. IX-X.



Cohen. Acerquémonos primero a unos versos del poema "Desvelos" del nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985):

Al borde de la luz
más respetuosa y ácida, arena
envanecida por el rayo, como
la espuma al filo de las
olas iba mi corazón entre
vaivenes, de tumbo en tumbo
hacia la estrella.[35]

Bordered by a light
acid and sudden, sand
made vain by a lighting, like
foam at the edge of waves
to my heart's thumps
swinging from bump to bump
toward a star.[36]

Sobre esta traducción, Schmidt apunta que Williams, seguramente al considerar frases como "corazón entre vaivenes", juega con rimas que hacen recordar los latidos de un corazón e intercambia la asonancia con aliteraciones sibilantes para entonces simular los golpes de un corazón nostálgico. De esta manera, Schmidt encuentra que la situación particular de Williams, que en ese entonces había sufrido de un paro cardiaco y una embolia, reverbera en su trabajo de traducción.[37] Lo que a mí me sorprende de ella es que parecería ser muy cercana al poema en español, como si fuera la opción más evidente en inglés, la más obvia y directa. Para apreciar mejor lo que Williams hace, consideremos los versos finales de este poema de Mejía Sánchez y la glosa que le dio Vázquez Amaral.

El dolor no significa
movimiento ni el placer
inmovilidad. Tan quietamente oscilo entre el
daño y el gozo que
ya no sé si vivo
o desfallezco. Hazme
que gire o permanezca.[38]

[35] William Carlos Williams, *By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916-1959*, p. 98.
[36] *Ibid*., p. 99.
[37] Peter Schmidt, "William Carlos. Review-essay of William Carlos Williams, *By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916-1950.* Compiled and Edited by Jonathan Cohen. Foreword by Julio Marzán. New York: New Directions, 2011", p. 20.
[38] W. Carlos Williams, *op. cit.*, p. 102.

Pain does not mean
movement nor pleasure
immobility. So quietly
do I oscillate between them the
hurt and joy that
I no longer know if I live
or swoon. Make me
spin or persist.[39]

Pain does not point
either to movement or
movelessness. Thus
sway dancing between
the hurt and the joy
so that I no longer know
whether I live
or swoon. Let me spin
if I would persist.[40]

Vázquez Amaral fue el primer traductor de los *Cantos* de Pound al español y quien encargó a Williams esta traducción. Al proporcionarle la glosa literal y al utilizarla Williams, volvieron a la traducción una labor colectiva que pocas veces se menciona. Quiero resaltar que en la versión de Williams podemos identificar al autor construido por la historia literaria convencional: el viejo poeta imagista que comenzó buscando ideas en las cosas, desarrolló una forma poética acorde al espíritu de América y terminó escribiendo un poema confesional sobre el asfódelo, la flor que crece en el infierno, en donde intentó reconciliar la historia mundial, su historia personal y una retórica propia, poderosa, aunque ya no tan innovadora.

En una conferencia en la Universidad de Puerto Rico en 1941, Williams expuso lo que significaba para él la cercanía al español: "*What* influence can Spanish have on us who speak a derivative of English in North-America? To shake us free for a reconsideration of the poetic line... It looks as though our salvation may come not from within ourselves but from the outside".[41] Entonces, acercarse al español sería una herramienta formal para escribir según el espíritu ahora explícitamente denominado "norteamericano". Veamos otro ejemplo breve de cómo se aproximó a otros autores en español y de qué manera esto afectó su propia escritura.

[39] Vázquez Amaral, *apud* P. Schmidt, *op. cit.*, p. 20.
[40] W. Carlos Williams, *op. cit.*, p. 103.
[41] W. Carlos Williams, *apud* P. Schmidt, *op. cit.*, p. 5.

A fines de la década de 1930, preocupado por lo que ocurría en España, comenzó a leer a García Lorca y, gracias a él, a Góngora. En sus notas comentó que traducirlos "sería una oportunidad de probar nuevas formas".[42] No lo hizo entonces, pero sí escribió este poema:

> "El Hombre"
>
> It's a strange courage
> You give me ancient star
>
> Shine alone in the sunrise
> Toward which you lend no part![43]

Julio Marzán muestra cómo se trata de un juego de palabras barroco y autobiográfico. En el primer pareado, "strange courage" parecería referirse a su madre, de quien heredó un corazón extranjero. Hay una referencia a ella otra vez en seguida, "luz brillante, o "estrella" oculta el nombre de Elena. Marzán concluye entonces, a partir del subtítulo de otro poema de Williams ("Hymn to Love Ended. Imaginary Translation from the Spanish"), que "El Hombre", frase que Williams usó en otro ensayo para calificar a Góngora, es una "traducción imaginaria", un tributo a uno de sus afluentes. Tal vez resulte extraño entender que Williams se acercara al barroquismo hermético de Góngora. Sin embargo, si pensamos que llegó a él, como mencionamos, a través de García Lorca y recordamos que Williams era también ese poeta del *Modernism* que buscaba innovar la literatura, podríamos entenderlo mejor. El poema que lleva el subtítulo de "Traducción imaginada del español" parece también seguir un juego barroco que justo se centra en que no se trata de ninguna traducción. Lo copio a continuación:

> "Hymn to Love Ended"
> (Imaginary translation from the Spanish)"
>
> Through what extremes of passion
> had you come, Sappho, to the peace
> of deathless song?
> As from an illness, as after drought
> the streams released to flow
> filling the fields with freshness

[42] W. Carlos Williams, *apud* J. Cohen, *op. cit.*, p. XXXIV.
[43] W. Carlos Williams, *apud* J. Marzán, *op. cit.*, p. XV.

the birds drinking from every twig
and beasts from every hollow —
bellowing, singing of the unrestraint
to colors of a waking world.
So
after love a music streams above it.
For what is love? But music is
Villon beaten and cast off
Shakespeare from wisdom's grotto
looking doubtful at the world
Alighieri beginning all again
Goethe whom a rose ensnared
Li Po the drunkard, singers whom
love has overthrown —

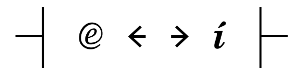
To this company the birds themselves
and the sleek beasts belong and all
who will besides — when love is ended
to the waking of sweetest song.[44]

Marzán considera que este poema es una forma de interpretar la influencia que Quevedo y Góngora tuvieron en Williams. Recordemos que, junto a su madre, el poeta tradujo lo que entonces se pensaba era obra de Quevedo *The Dog and the Fever* y que le interesaba el carácter innovador de estos poetas. Miguel Mota, por su parte, sostiene que este acercamiento a los españoles fue muy importante en la búsqueda de Williams de un nuevo verso.[45]

A través de sus lecturas y traducciones, Williams extendió el alcance de la poesía "americana", construyó una nueva dicción y nuevas formas. Años más tarde se apropió del lenguaje coloquial y buscó hacer traducciones que lo ayudaran a marcar la diferencia con el inglés y que resaltó en términos de métrica. Al dar a sus versos la cadencia del habla coloquial, hizo "poemas vivos" con la medida de lo coloquial y la entonación de las frases del inglés norteamericano. Consideremos, por ejemplo cómo tradujo estos versos de Neruda:

Y es ésta
la moral de mi oda:

[44] W. Carlos Williams, *The Collected Poems of William Carlos Williams.* Vol. I, p. 391.
[45] Miguel Mota, "'It Looked Perfect to My Purpose...': William Carlos Williams, Contact with the Spanish", pp. 453-455.



dos veces es belleza
la belleza
y lo que es bueno es doblemente
bueno
cuando se trata de dos calcetines
de lana
en el invierno.[46]

And this is
the moral of my ode:
twice beautiful
is beauty
and what is good is twice
good
when it is two socks
made of wool
in winter.[47]

Todo este análisis de la figura de Williams como traductor reformula varios de los supuestos que la historia literaria planteó durante mucho tiempo con respecto a su peso como figura centralísima de los modernismos de la primera parte del siglo XX en lengua inglesa. También hace evidente varias de las afirmaciones de los estudios autoriales ya que ilustra esa construcción de la imagen de autor con la que comencé este trabajo relacionada con la interpretación y reinterpretación de los signos dejados por el escritor. Como ha indicado Maingueneau, esta elaboración *a posteriori* del autor conduce a posibles "redescubrimientos" que "no tienen nada de desinteresados: directa o indirectamente se trata, para los que se encargan de ello, de construir la imagen de autor más favorable a su propio posicionamiento".[48] En este caso, lo que también se está haciendo es recolocar al traductor en el horizonte de la importancia que en los últimos años se está dando a esta labor. Se visibiliza al traductor gracias a que se le identifica con lo que Juan Zapata ha denominado un *traductor autoritas*;[49] en este caso se aprovecha la imagen de autor de Williams para desbordarla hacia esta otra actividad, la de la traducción. La imagen de autor institucionalizado, auctor y autoridad, acompañan a la del traductor y le dan otra jerarquía al oficio. El libro de Cohen deja de considerar la in-

[46] W. Carlos Williams, *By Word of Mouth*, p. 78.
[47] *Ibid.*, p. 79.
[48] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 23.
[49] Juan Zapata, "¿Podemos hablar de una postura del traductor?".

visibilidad supuesta al traductor y construye una imagen de traductor con toda la carga del auctor y la autoridad definida por Maingueneau.

Como en el caso de las diferentes interpretaciones de *La cámara lúcida*, el libro de Cohen que reúne las traducciones de Williams y los estudios críticos de Julio Marzán y Peter Schmidt, conforman curiosas polifonías. Nos muestran cómo la figura del autor siempre está refractada por el prisma de las voces de terceros que, *a posteriori*, interactúan y constituyen la memoria colectiva que llamamos historia literaria. Es cierto, "los eventos no se repiten; una vez sólo desaparecemos", pero la imagen de cada autor perpetuamente se sigue modificando.

Bibliografía consultada

Barthes, Roland, *Camera lucida. Reflections on Photography*. Trad. de Richard Howard. Nueva York, Hill and Wang, 1980.

———, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, 1990 (Paidós Comunicación).

Batchen, Geoffrey, "*Camera Lucida:* Another Little History of Phtography", en *Photography Degree Zero*. Cambridge, / Londres, The MIT Press, 2009, pp. 259- 274.

———, "Palinode: An Introduction to *Photography Degree Zero*", en *Photography Degree Zero*. Cambridge, / Londres, The MIT Press, 2009, pp. 3-30.

Cohen, Jonathan, "Introduction: Into the American Idiom —Poems from The Spanish", en William Carlos Williams, *By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916–1959*. Ed. de Jonathan Cohen. Nueva York, New Directions, 2011, pp. xxi-xliii.

———, "On William Carlos Williams' Translation of Ernesto Mejía Sánchez's 'Vigils'", en *Words Without Borders* [en línea]. 14 de julio, 2011. <http://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/on-william-carlos-williamss-translation-of-ernesto-mejia-sanchezs-vigils>. [Consulta: 7 de febrero, 2018.]

Elkins, James, *What Photography Is*. Nueva York / Londres, Routledge, 2011.

Katelnikoff, Joel, "Executing the Authority of Roland Barthes: A Recombinant Theory Manifesto", en *3:AM Magazine* [en línea.] 27 de mayo, 2016. <http://

www.3ammagazine.com/3am/executing-the-authority-of-roland-barthes-a-recombinant-theory-manifesto/>. [Consulta: 7 de febrero, 2018.]

———, "Inhabitation: Roland Barthes: 'they are quotations without inverted commas'", en *minor literature[s]* [en línea.] 1 de junio, 2016. <https://minorliteratures.com/2016/01/06/inhabitation-roland-barthes-they-are-quotations-without-inverted-commas-joel-katelnikoff/>. [Consulta: 7 de febrero, 2018.]

Marzán, Julio, "Foreword. William Carlos Williams, Translator", en William Carlos Williams, *By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916–1959*. Jonathan Cohen, ed., Nueva York, New Directions, 2011, pp. IX-XX.

Maingueneau, Dominique, "Escritor e imagen de autor", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística General e Hispánica, 2015, núm. 24, pp. 17-30.

Mitchell, W. J. T., "Ekphrasis and the Other", en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1994, pp. 151-182.

———, "The Photographic Essay: Four Case Studies", en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1994, pp. 281-328.

Mota, Miguel, "'It Looked Perfect to My Purpose...': William Carlos Williams' Contact with the Spanish", en *Journal of Modern Literature*. [En línea.] Bloomington, Indiana University Press, 1993, vol. 18, núm. 4, pp. 447-459. <http://www.jstor.org/stable/3831392>. [Consulta: 12 de marzo, 2015.]

Schmidt, Peter, "William Carlos Review-essay of William Carlos Williams, *By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916-1950*. Compiled and Edited by Jonathan Cohen. Foreword by Julio Marzán. New York: New Directions, 2011", en *Swarthmore College Its Blog*, diciembre, 2012. [En línea.] <http://blogs.swarthmore.edu/pschmid1/wp-content/uploads/2012/12/By-Word-of-Mouth-review.pdf>. [Consulta: 7 de febrero, 2018.]

Williams, William Carlos, *By Word of Mouth. Poems from the Spanish, 1916-1959*. Ed. de Jonathan Cohen. Nueva York, New Directions, 2011.

———, *The Collected Poems of William Carlos Williams*. Vol. I. Nueva York, New Directions, 1986.

ZAPATA, Juan, "¿Podemos hablar de una postura del traductor?", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística General e Hispánica, 2015, núm. 24, pp. 93-99.

¿Quién es la "autora" de este relato? El caso del testimonio de Rigoberta Menchú

@

Mónica Quijano Velasco
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La publicación del libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* en 1983, bajo la "autoría" de la antropóloga Elizabeth Burgos-Debray,[1] quien recogía el testimonio de Menchú —activista social maya-quiché, que en el momento de su encuentro con Burgos tenía 23 años—, tuvo un gran impacto en la opinión pública internacional (Menchú gana el Premio Nobel de la Paz en 1992). Este libro impulsó un uso particular del género testimonial en América Latina, en el cual se rescata la voz de los grupos subalternos en oposición a la producción de la cultura letrada, cuyo acceso había sido el privilegio de las elites intelectuales a lo largo del tiempo. Pero también, en el campo de los estudios literarios, abrió el camino para una discusión sobre el estatuto particular del género en su relación con la figura autoral.

[1] Elizabeth Burgos (1941), antropóloga venezolana radicada en París. Vivió varios años en Cuba y Bolivia durante la década de 1960. Estuvo casada con el filósofo francés Régis Debray, de quien toma su segundo apellido. A raíz de su separación con Debray recupera su nombre de soltera, razón por la cual en la primera edición del libro (Casa de las Américas, 1983) firma bajo el nombre de Elizabeth Burgos-Debray, mientras que en ediciones posteriores el apellido de casada es eliminado.

Me llamo Rigoberta Menchú y el testimonio centroamericano

Existe una amplia bibliografía sobre la producción de testimonios en Latinoamérica, agrupada en dos zonas geográficas específicas: el Cono Sur, donde el género testimonial está principalmente ligado a las experiencias devastadoras de las dictaduras militares de la década de 1970, analizadas, en gran medida, a través del paradigma de los estudios sobre el trauma (*trauma studies)*; y Centroamérica —principalmente Nicaragua, El Salvador y Guatemala—, en donde surge como respuesta a los distintos conflictos bélicos internos ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX. Dado que el testimonio de Rigoberta Menchú forma parte de esta zona geográfica, me centraré en el testimonio centroamericano,[2] el cual, en términos de producción genérica, ha sido considerado como un discurso híbrido, "poroso",[3] relacionado principalmente con tres espacios disciplinarios: el de la literatura, el de la historiografía y el de la etnografía; de los cuales ha tomado ciertos modelos discursivos, así como impactado directamente en los campos de producción de estos espacios de distintas maneras.

En cuanto al campo literario, la crítica académica[4] ha situado su inicio en *Biografía de un Cimarrón,* publicada en 1966 por el escritor y etnólogo cubano Miguel Barnet. Este libro fue resultado de una serie de entrevistas que Barnet realizó a Esteban Montejo, un veterano de la guerra de Independencia de Cuba (1898). Su particularidad formal radica en que Barnet decidió elidir las preguntas de la entrevista en la redacción del texto, y optó por presentar la narración en primera persona a través de la voz del testigo. Este rasgo formal, así como la inclusión de dos instan-

[2] Sklodowska distingue tres formas de producción testimonial en Centroamérica durante el siglo XX: la crónica periodística, la elaborada por representantes de grupos guerrilleros —principalmente sandinistas— y la enunciada por grupos subalternos, que por lo general sufrieron los estragos de la guerra y cuyos testimonios son puestos en circulación a través de la mediación de un letrado (antropólogo, escritor, periodista, etcétera). Para profundizar en una tipología del género, *vid*. Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano. Historia. Teoría. Poética*, principalmente el capítulo 2.

[3] Hugo Achúgar, "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro", p. 62.

[4] Existe una amplia bibliografía en torno al aspecto formal del testimonio y su relación con el contexto de producción, elaborada principalmente por la academia norteamericana. Un panorama sobre ésta puede leerse en John Beverley y Hugo Achúgar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*; y George M. Gugelberg, ed., *The Real Thing. Testimonia Discourse and Latin America*. Desde el ámbito latinoamericano, la discusión se ha centrado más en el carácter denunciatorio del testimonio y su función como agente fundamental para la reconstrucción del tejido social y la promoción de la justicia en la región. Unos de los primeros trabajos elaborados en torno al testimonio en Guatemala puede encontrarse en los textos del antropólogo jesuita Ricardo Falla; *vid*. Rafael Mondragón, "El cuidado de la palabra en tiempos de la violencia expresiva. Reflexiones sobre los filólogos populares de América Latina y sus práctcas de acción cultural".

cias productoras del discurso —el “autor” del texto, quien “firma” el libro, por lo general un letrado, y un sujeto subalterno, generalmente iletrado, que enuncia de manera oral su testimonio—, será el modelo que permitirá agrupar diversas producciones bajo la idea del *testimonio* como un género narrativo específico en la producción latinoamericana.[5]

Esta producción fue además reforzada en la década de 1970 por las políticas culturales de la Cuba posrevolucionaria mediante la instauración, a través de Casa de las Américas, de un premio literario específico dedicado al género. Esta institucionalización en el campo literario del testimonio se da en el contexto de una amplia discusión sobre la función de la literatura y del intelectual en América Latina, la cual confrontaba dos proyectos literarios: por un lado, el organizado en torno al llamado *boom*, que en Cuba se concreta en las propuestas estéticas de la revista *Mundo Nuevo* (1968-1971), principalmente durante el tiempo en que estuvo a cargo de Emir Rodríguez Monegal. Este proyecto defendía la idea de que la emancipación literaria podía lograrse a través de un trabajo formal y rupturista del lenguaje capaz de legitimar su propia autoridad a través de una producción autónoma y autorreflexiva.[6] Por el otro, una perspectiva más social, defendida por Casa de las Américas —en la cual la figura de Ángel Rama fue fundamental—, donde la emancipación sería, además, producto de una responsabilidad ética y de un mayor compromiso social del letrado. En este sentido, el testimonio se convierte en un género ideal, a través del cual se podía trabajar bajo el modelo de una colaboración solidaria entre el intelectual y los grupos subalternos.

Con respecto al campo de la historiografía, la emergencia del testimonio centroamericano coincide con la crisis y revisión de la disciplina durante las décadas de 1960 y 1970. Una de las aristas de esta crisis se enfocará en la necesidad de escribir una “historia desde abajo”, en donde actores y procesos que no habían sido considerados como sujetos de historia cobran centralidad.[7] Asimismo, el giro en la disciplina otorgará una significación

[5] Barnet expone su reflexión metodológica sobre el testimonio principalmente en dos textos: la introducción a *Biografía de un Cimarrón* (1966), y en “La novela-testimonio: socioliteratura”, ensayo publicado por primera vez en *Unión*, núm. 4 (1969), y recogido posteriormente en *La fuente viva* (1983).

[6] George Yúdice, “Testimonio y concientización”, p. 222.

[7] Es justamente en estas décadas cuando se desarrollan diversos proyectos cuyo objeto central es la elaboración de una historia “desde abajo” que abarcara tanto la vida cotidiana como la agencia de los distintos grupos subalternos: la propuesta metodológica de una historia social de la vida cotidiana propuesta por Henri Lefèbre o los trabajos del Grupo de Historiadores del Partido Comunista de Gran Bretaña, en el cual participaron E. P. Thompson y Eric Hobsbawm. En América Latina la Revolución cubana “llevó a los cientistas sociales a plantear temas fundacionales: el populismo, el desarrollismo, la ‘teoría de la dependencia’, la revolución (nacional, socialista); es decir, los alcances de la transformación social y el rol de las ciencias sociales en ella. Ese movimiento iba acompañado de una actitud

especial a las memorias de grupo plurales, cuya función será confrontar el pasado monolítico que la historiografía "oficial" —producto de la conformación de los Estados-nación— había contado hasta entonces.[8] Esta crisis del orden nacional y de la memoria unificada asentada por las historias nacionales, abre el camino a un nuevo actor en el campo disciplinario de la Historia: el testigo.[9] Ahora bien, en términos de los factores específicos que permitieron la emergencia del testimonio en Centroamérica, es fundamental el trabajo realizado por dos actores sociales: los grupos religiosos que promovieron la teología de la liberación, y el trabajo de algunos antropólogos norteamericanos, como Margaret Randall (1936) —autora de un manual práctico para la elaboración de testimonios—, quienes en diversas ocasiones unieron fuerzas y espacios de colaboración para recoger los relatos de sujetos subalternos que habían sido víctimas tanto del ejército como de los diversos grupo armados que surgieron en la región. Este trabajo de recolección de historias de vida tendrá, asimismo, una fuerte inspiración en los escritos de Paulo Freire (1921-1997) y su *Pedagogía del oprimido* (1968).[10]

Finalmente, el hecho de que por lo general el testimonio centroamericano ha recogido las experiencias de vida de sujetos subalternos, provenientes además de comunidades étnicas específicas, como es el caso de Menchú, relaciona ineludiblemente al testimonio con la práctica etnográfica. Ya desde el testimonio seminal de Barnet podemos identificar esta relación entre el interlocutor, un sujeto perteneciente al ámbito letrado, y el narrador-protagonista que defiende su identidad en términos étnico-culturales.[11] Cabe recordar que el propio Barnet siguió la formación de antropólogo y fue además discípulo de Fernando Ortiz. Así, la metodología

emancipada de las interpretaciones de los centros de poder". Patricia Funes y María Pía López, *Historia social argentina y latinoamericana*, p. 36.

[8] Para un análisis de la disolución de la memoria nacional en memorias plurales, *vid*. Pierre Nora, "Entre Mémoire et histoire"; Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*; y François Hartog, *Regímenes de historicidad*. Con respecto América Latina, Achugar señala: "El testimonio se construye como una forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico del poder. Práctica discursiva que supone en su propio modo de producción otro discurso, el de la historiografía oficial de Hispanoamérica. [...] la historia no oficial sólo surgirá como una respuesta ante los silenciamientos realizados por la versión hegemónica". H. Achugar, *op. cit.*, p. 65.

[9] Anette Wieviorka ha denominado a esta época como "La era del testigo". *Vid*. A. Wieviorka, *L'ère tu témoin*.

[10] En su artículo, Yúdice menciona la importancia de Freire y de la teología de la liberación en la valorización de los grupos subalternos y su lucha por obtener reconocimiento; G. Yúdice, *op. cit.*, p. 222. Para una revisión más exhaustiva de la importancia de Paulo Freire en la producción testimonial latinoamericana, *vid*. R. Mondragón, *op.*, *cit*.

[11] E. Sklodowska, "Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia?", p. 81.

propia de la disciplina etnográfica, cuya principal base documental es la entrevista, pone de manifiesto la siempre problemática relación del etnólogo con sus informantes, la cual implica la elección de una manera de registrar por escrito el discurso oral, mediado siempre por las decisiones editoriales del etnólogo o antropólogo, como veremos más adelante.[12] Por otro lado, además del modelo propio de las etnografías, Barnet se inspiró en los trabajos de Ricardo Pozas, principalmente en *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (1952), y *The Children of Sanchez, Autobiography Of A Mexican Family* (1961) de Oscar Lewis.[13]

Si bien *Biografía de un Cimarrón* fue muy importante para la identificación de un grupo de textos testimoniales que se leyeron bajo el modelo propuesto por Barnet, en Centroamérica el testimonio de Menchú ocupó un lugar central. Esta centralidad es producto del relato de la activista maya-quiché en torno a la violencia estructural de la sociedad guatemalteca, así como de los abusos de poder cometidos por el ejército sobre la población campesina durante el conflicto interno, la cual fue reforzada, además, por la amplia circulación internacional del libro, convirtiéndolo en el paradigma del género en la región.

Así, en el caso del testimonio de Menchú (y, por ende, el de una amplia producción testimonial centroamericana similar), destaca un uso específico del género: el de servir como documento de denuncia. Hugo Achugar lo explicita al indicar que este tipo de testimonio, al incorporar la voz del marginado, sirve como mecanismo de denuncia del silencio oficial, de las políticas discriminatorias del Estado moderno, de las injusticias, del poder y, en este sentido, puede ser definido como una "escritura contra-hegemónica" de carácter ejemplar.[14] Esta condición denunciatoria lo relaciona además con el discurso jurídico-forense.

En este sentido, el testimonio de Menchú adopta la "metáfora judicial" bajo una forma jurídica precisa, la de la restitución (y por ende la demanda de justicia). Esta metáfora puede identificarse en uno de los rasgos que

[12] Para una revisión de la relación del testimonio con la etnografía, *vid.* E. Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano...,* principalmente el primer apartado (3.1) del tercer capítulo, dedicado a *Biografía de un Cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú...*, pp. 109-120.

[13] Sklodowska advierte que Barnet no hizo explícita la relación de su método con respecto del de Lewis (seguramente por cuestiones políticas ya que el antropólogo norteamericano fue expulsado de Cuba en 1970 acusado de ser agente de la CIA). Sin embargo, había leído *Los hijos de Sánchez*, pues en 1965 publicó una reseña elogiosa donde resalta la "dimensión estructural del proyecto" de Lewis. Por otro lado, tanto la influencia de Ricardo Pozas como de Fernando Ortiz y Nicolás Guillén son enunciadas por Barnet en un artículo dedicado al poeta cubano publicado en 1982. E. Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano...*, pp. 18-21.

[14] H. Achugar, *op. cit.*, p. 72.

definen al género: su condición de "verdad" que cuenta una nueva versión de la historia, en contraposición con las versiones "oficiales" de los hechos. Bajo este paradigma forense, el letrado que participa en la edición del testimonio es considerado como el medio de acceso de la víctima (marginada) a la "corte de la opinión" nacional o mundial; o como el "abogado" que despliega los mecanismos que están a sus manos para que la víctima pueda hablar y así atraer las simpatías de la corte. El lector, por su parte, es visto como el juez, pues es éste quien, finalmente, emite un veredicto a través de la opinión pública.[15]

La revisión que hemos hecho hasta ahora ha permitido hacer visible un punto estructural del testimonio Burgos-Menchú (similar, en este sentido, al de Barnet-Montejo) que está directamente vinculado con la problemática de la autoría. Como ya se señaló, este testimonio se organiza, formal y editorialmente, bajo el esquema de lo que Sklodowska ha denominado "discurso testimonial mediatizado",[16] en el cual participan dos instancias de producción textual: la que enuncia oralmente el discurso (el o la testimoniante), quien por lo general se encuentra en una posición subalterna; y la que transcribe, edita, organiza y difunde el relato en una comunidad más amplia, vinculada con los circuitos de circulación de la cultura letrada. En otras palabras, el discurso testimonial mediatizado agruparía "formas que consisten en una transcripción por un gestor (editor) de un discurso oral de otro sujeto (narrador, interlocutor, protagonista)" cuyo fin es difundir el relato del testimoniante bajo un esquema mimético-realista.[17]

En esta definición concurren varios elementos que vale la pena apuntar:[18] por un lado, la ambigüedad de la figura autoral —que en el caso editorial de *Me llamo Rigoberta Menchú* corresponde a Elizabeth Burgos—, quien pareciera transformar su función tradicional para situarse en el papel de "editora" o "gestora" de un material enunciativo proporcionado por la testigo. En segundo lugar, el estatuto particular de la escritura, a través de la cual se presenta la transcripción de un testimonio oral donde la "fidelidad" de la palabra escrita es revindicada con respecto de la enunciación oral del testigo. Y, finalmente, el problema de la verdad que subyace en la noción misma del acto de testimoniar, donde se establece un pacto de veracidad

[15] Kimberly A Nance, *Can Literature promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio*, pp. 25-26.
[16] E. Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano...*, p. 97.
[17] *Ibid.*, p. 100.
[18] Aunque no lo abordo bajo la misma perspectiva, me baso en Moraña para enunciar los elementos que concurren en este modelo de testimonio. *Vid*. Mabel Moraña, "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial en Hispanoamérica en el siglo XX".

que será el principal sustento de su fuerza política y social: el *testimonio* pide al lector que crea que lo narrado realmente sucedió y, por lo tanto, su autoridad recae en el hecho de que el narrador es un testigo ocular de los eventos relatados. Esta presencia se ve reforzada por el efecto de oralidad que produce el texto.[19]

Estos elementos han abierto la posibilidad de que el testimonio "mediatizado" centroamericano haya tenido dos interpretaciones que, de cierto modo, se contraponen (aunque en muchas ocasiones están presentes en un mismo autor o texto). Por una parte, la idea de que el testimonio abre un nuevo espacio discursivo en términos de la visibilidad del subalterno. Bajo esta interpretación, se privilegia la relación "solidaria" que se establece entre el letrado y el testigo, donde el primero funge como figura de mediación: "el testimonio del siglo XX se caracteriza por el ingreso al espacio letrado de aquellos que no son letrados, gracias a la intermediación de un estamento letrado solidario con su condición de silenciados y marginados".[20] Esta relación, enunciada ya desde Barnet en "La novela-testimonio: socioliteratura", ha generado una veta interpretativa dentro del campo literario en la cual el testimonio ocuparía el lugar de un "nuevo" discurso literario, capaz de sustituir al producido por las elites letradas, cuyas formas literarias tradicionales serían, por un lado, la "novela burguesa" y, por otro, las memorias y la autobiografía.[21]

Esta perspectiva postula entonces que el testimonio borra el privilegio acordado al escritor al desvanecer la función autoral de un sujeto individual y diferenciado. En su lugar, entra el relato del testigo, quien, además, no narra solamente *su* vida, sino que encarna "la voz" de la comunidad a la cual pertenece y representa. El inicio del testimonio de Menchú ejemplifica claramente esta relación vicaria:

> Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido de mi pueblo y es algo que yo quisiera enfocar [...] lo importante es, yo creo, que quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos

[19] H. Achugar, *op. cit*., p. 75.
[20] *Ibid*., p. 68.
[21] Esta postura es defendida principalmente por John Beverley. *Vid*. J. Bevrley y Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolution* (capítulo 7: "Testimonial Narrative"); J. Beverely y H. Achúgar, *op. cit*. ("Intrducción"); y J. Beverley, "¿Postliteratura? Sujeto subalterno e *impasse* de las humanidades".

> los guatemaltecos pobres y trataré de dar un poco mi historia. Mi situación personal engloba la realidad de un pueblo.[22]

La otra perspectiva crítica es menos celebratoria, pues considera al testimonio como una "etapa" más de la ingenuidad o incluso la mala fe del letrado quien, desde una postura narcisista, autocelebra su compromiso y, con ello, prolonga las relaciones de poder al crear una alteridad diferenciada no tan distinta a la que el discurso literario había establecido desde el indigenismo. Ésta tendrá, además, su nueva vertiente en la academia del llamado "Primer Mundo":

> Dentro del contexto del testimonio [sus procesos de producción] implican un hablante de una comunidad explotada y oprimida, que trabaja con alguien que tiene, o puede tener acceso a los administradores de los medios masivos para producir una mercancía que puede ser comercializada. Tal texto extrae una experiencia del Tercer Mundo, producida para el consumo [...].[23]

La postura crítica sitúa al letrado solidario en la perspectiva de la cultura letrada que los propios defensores del testimonio critican: su función no sería entonces la de abrir el espacio al subalterno para que pueda "hablar", sino crear, una vez más, una alteridad esencializada cuya agencia es anulada por el propio letrado que pretende darle voz.[24] El problema con este acercamiento es que, si bien llama la atención para no caer en una celebración ingenua del testimonio como vía discursiva para "dar voz al subalterno", borra por completo la agencia de este sujeto, así como los distintos espacios de circulación que constituyen el acto mismo de la enunciación testimonial: no solamente se trata de un "bien simbólico" que entra al mercado global de la cultura, también es un discurso cuya función de denuncia no puede ser ignorada.[25]

[22] Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, p. 21.
[23] Robert Carr, "Re-presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo", p. 91.
[24] Esta perspectiva debe mucho al artículo seminal de Gayatri Chakravorty Spivak "Can The Subaltern Speak?", cuyos postulados basados en la deconstrucción derrididana retomará Alberto Moreiras en "The Aura of Testimonio", quien hará una revisión crítica de la primera ola de recepción celebratoria del testimonio, a la cual considera una admiración fallida que implica una restitución implícita de la misma disciplina que los originadores de ese discurso imaginaron que el testimonio cuestionaba.
[25] En este sentido, el testimonio de Menchú permitió dar a conocer fuera del país la situación de extrema violencia que padecieron los campesinos durante el conflicto interno y, por lo tanto, tuvo una clara función política, la cual es anulada por esta lectura del testimonio como bien simbólico que entra al mercado global de la cultura.

Frente a estas interpretaciones, se levantaría una tercera vía que retoma directa o indirectamente las propuestas de Antonio Cornejo Polar en torno a la noción de heterogeneidad narrativa.[26] El testimonio es considerado una narrativa formalmente atravesada por una tensión irresoluble en la base de su producción, bajo la cual el acto narrativo no sería "el lugar de una apacible figuración, sino un espacio tenso en el que narradores y narrados, desde posiciones desiguales, negocian un relato".[27] Esta vía será la que conduzca el análisis que presentaré a continuación, centrado en las tensiones que atraviesan a *Me llamo Rigoberta Menchú...* y que terminarán, con el tiempo —y tras el éxito de la circulación internacional del libro—, por provocar una ruptura entre Burgos y Menchú.

El montaje

Como ya señalé anteriormente con respecto a las interpretaciones a las que se ha sometido el testimonio mediatizado, uno de sus puntos problemáticos es el papel que juega la figura del 'letrado solidario': ¿se trata de un mediador que, desde su posición, da voz al subalterno y produce un verdadero discurso dialógico?, o más bien sigue siendo una figura que conserva el privilegio de la autoría tradicional ya que "la voz" del testimoniante nos llega siempre mediada por la edición realizada por el letrado.[28] Esta posición ambigua puede explicarse a partir de un acercamiento pragmático del discurso testimonial; en ese sentido, habría que situar tanto el *lugar* que el letrado ocupa en el texto como su *lugar* en el campo de circulación de los bienes simbólicos. En términos estructurales, el trabajo del mediador se manifiesta en los paratextos (prólogos, títulos, subtítulos, notas y glosarios) así como en la estructuración formal a partir de la cual divide y organiza el testimonio en capítulos para su publicación. Ya desde acercamientos tempranos, como el de Elizabeth Randall, se hace énfasis en la importancia de este trabajo editorial comparándolo con la idea de "montaje", el cual "comprende la selección [...] de todos los materiales [...]

[26] Para profundizar en la noción de "heterogeneidad narrativa", *vid.* Antonio Cornejo Polar, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto sociocultural", y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Entre los estudiosos del testimonio que retoman esta perspectiva (directa o indirectamente) se encuentran H. Achugar, *op. cit.*; R. Carr, *op. cit.*; M. Moraña, *op. cit.*; E. Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano...* y "Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia?"; Doris Sommer, "Sin secretos"; y Antonio Vera León, "Hacer hablar: la transcripción testimonial".

[27] A. Vera León, *op. cit.*, p. 196.

[28] E. Slodowska *Testimonio hispanoamericano...*, pp. 123, 145.

y la edición: corrección de estilo, pulimento y el orden que tendrá cada elemento dentro del producto final".[29]

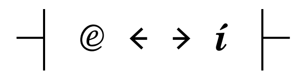
El prólogo firmado por Burgos a *Me llamo Rigoberta Menchú...* es modélico en este sentido. Ahí se narran las condiciones que propiciaron el encuentro entre la antropóloga venezolana exiliada en París y la activista maya-quiché en 1982, a partir del cual se realizaron las grabaciones que dieron origen al libro. Este prólogo ha sido objeto de varios detenidos y acertados análisis[30] de los cuales quisiera recuperar algunos señalamientos necesarios para entender cómo opera esta instancia enunciativa en el texto. La introducción, que sirve como presentación de la testimoniante y como el marco de lectura propuesto por Burgos, inicia con las siguientes palabras:

> Este libro es el relato de la vida de Rigoberta Menchú, india quiché, una de las etnias más importantes de las veintidós existentes en Guatemala. Nació en la pequeña aldea de Chimel, situada en San Miguel de Uspantán, en el departamento de El Quiché, al noroeste del país. Rigoberta Menchú tiene veintitrés años. Se expresó en español, lengua que domina desde hace sólo tres años. La historia de su vida es más un testimonio sobre la historia contemporánea que sobre la de Guatemala. Por ello es ejemplar, puesto que encarna la vida de todos los indios del continente americano.[31]

Este inicio pone en perspectiva varios elementos que permiten constatar la condición "heterogénea" del texto: por un lado, el público al que va dirigido, el cual se asume como uno que desconoce tanto la geografía como la sociedad guatemalteca, es decir, desde su inicio, el testimonio de Menchú está pensado para una circulación internacional. El hecho que Burgos lo enviara al concurso promovido por Casa de las Américas en el rubro de "testimonio" —el cual gana en 1983— permite situar el proyecto tanto en la perspectiva latinoamericanista de su producción, como en su inclusión dentro del campo literario.

Asimismo, a través de esta introducción comienza a perfilarse la "imagen" que de Menchú se construye en el prólogo, como "india" y "campesina" —y, por ende, como una mujer subalterna— cuya segunda lengua es el castellano, el cual no domina en su totalidad. Menchú encarna además la experiencia sufrida por "todos los indios del continente americano", tal como puede apreciarse al final de la cita. La construcción de una alteridad

[29] Elizabeth Randall, "¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?", p. 40.
[30] R. Carr, *op. cit.*; E. Sklodowska, *op. cit.*; A. Vera León, *op. cit.*
[31] Elizabeth Burgos, "Prólogo", p. 9.



indígena homogénea propuesta por Burgos sobrepasa así la situación histórica propia de Menchú para producir una identidad "atemporal" de su condición indígena-subalterna: "la discriminación cultural que sufre es la misma que padecen todos los indios del continente desde su descubrimiento. Por la boca de Rigoberta Menchú se expresan actualmente la vencidos de la conquista española".[32] Este rasgo atemporal de Menchú (y de su relato testimonial) se complementa con las citas que la autora utiliza como epígrafes del *Popol Vuh* al inicio de varios de los capítulos del libro.

Por otro lado, Burgos busca "mostrar" una imagen idealizada de su relación con Menchú que neutraliza la desigualdad de sus posiciones. Como Carr muestra en su análisis, la antropóloga propone un espacio comunicativo en el cual no sólo las agendas, sino las vidas de ambas parecen encontrarse y compartir un mismo ideal, construido a través de una analogía entre Menchú, la exiliada "revolucionaria" guatemalteca, y Burgos, la investigadora "burguesa" en su apartamento de París, como una manera de (re)invertir el excedente de su intervención en el proyecto, a la vez domesticando a "Rigoberta" y "radicalizándose" a sí misma,[33] como puede percibirse en su descripción del momento en que comparten comida durante las entrevistas:

> Por la mañana, al levantarse, un reflejo milenario[34] impulsaba a Rigoberta a preparar la masa y a cocer las tortillas para el desayuno, y lo mismo al mediodía y a la noche. Verla trabajar me producía un placer inmenso. Como por milagro, en unos segundos salían de sus manos tortillas tan delgadas como una tela y perfectamente redondas. Las mujeres a las que había observado en mi infancia, hacían arepas aplastando la masa entre las palmas de las manos; Rigoberta las aplanaba golpeando *entre* los dedos estirados y unidos, y pasándolas de una mano a otra... Por suerte yo había preparado hacía algún tiempo pimientos de cayena conservados en aceite. Rigoberta rociaba con este aceite las judías que se convertían en fuego dentro de la boca. "Nosotros no confiamos más que en los que comen lo mismo que nosotros", me dijo un día en que trataba de explicarme las relaciones de las comunidades indias con los miembros de la guerrilla. Entonces comprendí que había ganado su confianza. Esta relación establecida oralmente demuestra que existen espacios de entendimiento y correspondencia entre indios y los

[32] *Idem*.
[33] R. Carr, *op. cit*., p. 95.
[34] Señala Carr con respecto al uso de la frase "reflejo milenario": "La imagen no es tanto la de Menchú cocinando, sino la de los indígenas, muertos y vivos, de todas las Américas, a través de los siglos, cocinando tortillas en la cocina del apartamento en París de Burgos-Debray, donde se realizó la entrevista. En esta construcción del sujeto testimonial, podemos notar cómo las instancias de la guerra de guerrillas, la explotación laboral y el genocidio que dominan *Me llamo Rigoberta Menchú,* se disuelven en el aire transparente". *Idem*.

> blancos o mestizos: las tortillas y las judías negras nos habían acercado, ya que estos alimentos despertaban el mismo placer en nosotras, movilizaban las mismas impulsiones.[35]

Carr interpreta este pasaje como una "fantasía" elaborada por Burgos, la cual le permite crear una situación de "igualdad" con Menchú, relacionada más bien con el deseo de la antropóloga de igualarse en su identificación solidaria a Rigoberta.[36] Sin embargo, a pesar de la voluntad de Burgos de mostrar un lugar de encuentro armonioso, en esta narración idealizada saltan a la vista las relaciones de clase y poder, visibles en la propia narración del texto por medio de la comparación que Burgos establece entre Rigoberta y las trabajadoras domésticas de su infancia, cuya función era preparar la comida de la prologuista. Si bien se busca entablar una similitud entre las arepas venezolanas y las tortillas guatemaltecas —ambas elaboradas con maíz—, se hace visible que esta aparente unidad se construye a través de relaciones laborales desiguales.

Esta "puesta en escena" del encuentro entre la autora-editora y la testimoniante no cuestiona los problemas que atraviesa la práctica testimonial mediatizada sino, más bien, busca reforzar su univocidad: "en los autorretratos de testimonios [los paratextos] son los mecanismos retóricos que procuran —con sorprendente éxito— presentar el proyecto testimonial en términos unívocos de veracidad, transparencia y armonía".[37] Así, el pacto de lectura que presenta este prólogo presupone una relación armoniosa entre el Burgos y Menchú para producir el "efecto" de un "autoría homogénea", que postula un "frente común",[38] donde el editor a su vez atestigua la veracidad y autenticidad del testimonio y lo hace "inteligible" a través de los paratextos, como pueden ser mapas, notas explicativas o glosarios que por lo general se incluyen como complementos del relato.[39]

[35] E. Burgos, *op. cit.*, pp. 13-14.
[36] R. Carr, *op. cit.*, p. 96.
[37] E. Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano...*, p. 47.
[38] *Ibid.*, pp. 50-52.
[39] Sklodowska utilizan la noción de *heterología*, forjada por Michel de Certeau, para describir el testimonio mediatizado como un "discurso sobre la otredad", en el cual, a las diversas formas del habla (salvaje, religiosa, loca, infantil y popular), corresponde una elaboración discursiva de procedimientos textuales (políticos e historiográficos) que sirven para introducir "la voz del pueblo" al lenguaje autorizado de la etnología, la ciencia de la religión, la psiquiatría y la pedagogía. E. Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano...*, p. 112.

El discurso testimonial

Además de presentar a Menchú y narrar parte de su encuentro, Burgos enuncia, en su introducción, las decisiones metodológicas tomadas para realizar la transcripción y organización del testimonio. En ellas hace énfasis en su decisión de "respetar" el relato de la testimoniante, en su función de escucha, proponiéndose como un mero instrumento que realiza la operación del paso de lo oral a lo escrito, con lo cual busca reforzar el efecto de realidad del testimonio.[40] A través de la idea de que está transcribiendo de forma transparente el relato oral de Menchú, Burgos busca producir un "efecto de verdad", basado, principalmente, en el recurso del borramiento de cualquier marca o presencia suya en el relato testimonial:

> Para efectuar el paso de la forma oral a la escrita, procedí de la siguiente manera:
>
> Primero descifré por completo las cintas grabadas (veinticinco horas en total). Y con ello quiero decir que no deseché nada, no cambié ni una palabra, aunque estuviese mal empleada. No toqué ni el estilo, ni la construcción de las frases. El material original, en español, ocupa casi quinientas páginas dactilografiadas. Leí atentamente este material una primera vez. A lo largo de una segunda lectura, establecí un fichero por temas: primero apunté los principales (padre, madre, educación e infancia); y después los que se repetían más a menudo (trabajo, relaciones con los ladinos y problemas de orden lingüístico). Todo ello con la intención de separarlos más tarde en capítulos. Muy pronto decidí dar al manuscrito forma de monólogo, ya que así volvía a sonar en mis oídos al releerlo. Resolví, pues, suprimir todas mis preguntas. Situarme en el lugar que me correspondía: primero escuchando y dejando hablar a Rigoberta, y luego convirtiéndome en una especie de doble suyo, en el instrumento que operaría el paso de lo oral a lo escrito.[41]

Antonio Vera León muestra cómo la transcripción es un proceso de negociación estilística entre la oralidad y la escritura, en donde Burgos defiende, sobre todo, la idea de una fidelidad con respecto del discurso original. De este modo, plantea una "ética de la escritura" que proviene directamente del uso de estrategias retóricas que respalden la idea de una "fidelidad" hacia el relato oral producido por Menchú, ya que distorsionar la oralidad, sus detalles y sus modos de contar equivaldría, para Burgos, a una traición.[42] Esta postura, concluye Vera León, propone al testimonio como

[40] A. Vera León, *op. cit.*, p. 201.
[41] E. Burgos, *op. cit.*, pp. 17-18.
[42] A. Vera León, *op. cit.*, p. 201.

un discurso político-medicinal, una "antiescritura" fundada en la transcripción de "lo marginado/oral" como palabra cotidiana en oposición a la lengua literaria especializada. Con ello se le otorga una plusvalía de "presencia" y "autenticidad": no es ficción, es la realidad de los que sufren, de los que lograron escapar de la modernidad, "de sus víctimas pero también la viva prueba de su poder de resistencia".[43]

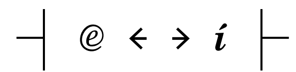
Por otro lado, a pesar de que la intención enunciada en la introducción dirija la lectura hacia una colaboración armónica entre Burgos y Menchú, Doris Sommer —en una ya clásica lectura del libro— pone de manifiesto cómo, en la forma misma del relato testimonial de Rigoberta, hay diversos pasajes en los cuales se rehúsa deliberadamente a revelar información:

> Nosotros los indígenas hemos ocultado nuestra identidad, hemos guardado muchos secretos, por eso somos discriminados. Para nosotros es bastante difícil muchas veces decir algo que se relaciona con uno mismo porque uno sabe que tiene que ocultar esto hasta que garantice que va a seguir como una cultura indígena, que nadie nos puede quitar. Por eso no puedo explicar el nahual pero hay ciertas cosas que puedo decir a grandes rasgos. Yo no puedo decir cuál es mi nahual porque es uno de nuestros secretos.[44]

O este otro con el que se cierra el testimonio: "Claro, aquí, en toda mi narración yo creo que doy una imagen de eso. Pero, sin embargo, todavía sigo ocultando mi identidad como indígena. Sigo ocultando lo que yo considero que nadie sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tenga muchos libros, no saben distinguir todos nuestros secretos".[45]

Esta renuencia a responder muestra cómo la "voz" del letrado que realiza la *pregunta* está implicada en la negativa de Menchú a dar respuesta a algunas interrogantes planteadas. Así, no obstante la elección de Burgos de borrar su "presencia" en el relato testimonial para presentarse como un mero intermediario que permite el paso de lo oral a lo escrito, su huella está en el texto a pesar de su aparente ausencia. En ese sentido, el trabajo sobre el discurso que busca presentar al testimonio como monólogo y así permitir una mayor identificación del lector con lo que se está leyendo, hace visible sus grietas. Lo que Sommer pone de manifiesto es lo problemática que resulta esta identificación, porque "acorta la distancia" entre enunciador y lector, "ignorando la insistencia del texto en el valor político

[43] *Ibid.*, p. 200.
[44] E. Burgos y R. Menchú, *op. cit.*, p. 41.
[45] *Ibid.*, p. 172.



de mantener una distancia".[46] Las negaciones de Rigoberta le otorgan la función de pantalla a su relato, de "algo que a la vez sirve para mostrar y para cubrir".[47] Sobre todo cuando la negativa a dar respuestas tiene que ver con aspectos relacionados con la cultura maya-quiché, como por ejemplo la cuestión del nahual. Ante estas negativas, Sommer se pregunta:

> ¿Cómo debemos tomar las protestas de silencio de Rigoberta mientras continúa hablando? En realidad, ¿hay muchos secretos que no está divulgando, haciendo que su recato sea verdadero y real? ¿O está llevando a cabo un tipo de seducción retórica y ficcional mediante la cual nos deja ver la orilla de un texto oculto con el fin de estimularnos a pensar que el tejido completo debe ser extraordinariamente complejo y bello, aun cuando puede que no haya mucho más que un fragmento para mostrar? ¿Si no somos antropólogos, cuán apasionadamente interesado imagina ella que está el lector en sus secretos ancestrales? Sin embargo, su narrativa asume precisamente esto y de esa manera incita una curiosidad que quizás no existiría a no ser por su resistencia.[48]

En respuesta a estas preguntas, Sommer señala que la narración de Menchú es un acto de enunciación performativa que construye, a través de la metalepsis, la causa de la negación a revelar aspectos de la cultura maya-quiché que son considerados como secretos. Esta enunciación es una respuesta al deseo de saber tanto de Burgos como del posible lector imaginado por Menchú.[49] Pero también implica otra cuestión: el hecho de que Menchú privilegie la diferencia cultural presupone una dificultad inevitable de la traducción intercultural, donde su negativa pone en evidencia que en "el deseo de conocimiento de la alteridad" muchas veces se desplaza este conocimiento y la cultura del "otro" a los marcos de referencia propios:[50]

> El indígena ha sido muy cuidadoso con muchos detalles de la misma comunidad y que no es permitible de parte de la comunidad platicar muchas cosas de detalles del indígena. Y yo como que más, porque han llegado teólogos y que han visto y que sacan otra concepción del mundo indígena. Entonces, para el indígena es bastante doloroso que un ladino use la ropa indígena. Es un escándalo para el indígena. Todo eso ha contribuido a que nosotros guardemos muchas cosas y que la comunidad no quiere que se cuente eso.[51]

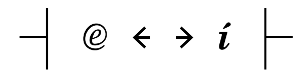
[46] D. Sommer, *op. cit.*, p. 147.
[47] *Idem.* Sommer toma la idea del discurso como "pantalla" de Henri Lefebvre, "Towards a Leftist Cultural Politic. Remarks Occasioned by the Centenary of Marx's Death".
[48] D. Sommer, *op. cit.*, p. 149.
[49] *Idem.*
[50] *Idem.*
[51] E. Burgos y R. Menchú, *op. cit.*, p. 42.

La lectura de Sommer hace visible la postura estratégica que utiliza Menchú para relacionarse con sus lectores, a través de la cual busca una identificación solidaria con la causa que defiende, pero a la vez marca una distancia con ellos. Por medio de esta distancia cuestiona el "deseo" de conocimiento que el lector tiene de ese indígena considerado como "alteridad". Por eso, el testimonio de Menchú implica al mismo tiempo denunciar la violencia estructural del racismo de la sociedad guatemalteca y ganar simpatías por la lucha de los movimientos campesinos, como el Comité de Unidad Campesina (CUC) del cual fue fundadora, y, al mismo tiempo, evidenciar la incapacidad de comprensión de su cultura, no sólo por parte del Estado guatemalteco o de los ladinos, sino también del lector solidario. Así, a diferencia de la representación de una de la mujer "ingenua" y un tanto "infantil" que Burgos construye en su introducción,[52] podemos ver otra que el propio discurso testimonial presenta, sobre todo a partir de los silencios, a través de los cuales la narradora del testimonio muestra tener una clara autoconciencia de su enunciación.

El acceso a foros internacionales que el uso del español le permite y la alianza temporal con Burgos para que su testimonio se abriera camino en los circuitos de circulación editorial son mecanismos estratégicos que Menchú utiliza para construir su figura política. En este sentido, su testimonio no es solamente la narración de una experiencia traumática, sino un medio que le permite alcanzar fines específicos: al mismo tiempo de atraer simpatías hacia su lucha, plantear una diferenciación étnica que permita revalorar aspectos culturales de su comunidad. Asimismo, ese "deseo de saber" es un deseo que está en la base de la propia cultura letrada, como surgiere Vera León en su análisis:

> La complejidad de la tradición moderna es notable ya que en ella también se imagina al "otro", "bárbaro" e iletrado, como poseedor de un saber que los sujetos de la escritura necesitan. En Sarmiento, Facundo posee el secreto, el enigma que es necesario descifrar para contar el relato de la nación. De ahí la concepción testimonial del narrador-informante como representante de lo "marginado" cuyo relato debe ser apropiado por la escritura —el transcriptor como "doble"— en su intento de trascender la fragmentación de la modernidad.[53]

[52] Con estas palabras describe Burgos sus primeras impresiones de Rigoberta en el prólogo al libro: "Lo que me sorprendió a primera vista fue su sonrisa franca y casi infantil. Su cara redonda tenía forma de luna llena. Su mirada franca era como la de un niño, con labios siempre dispuestos a sonreír". E. Burgos, *op. cit.*, p. 12. Aunque más adelante señala que al narrar su sufrimiento desaparecía este aire infantil, casi toda la descripción que hace de Menchú se conforma de clichés de los discursos que han construido la imagen del "buen salvaje".
[53] A. Vera León, *op. cit.*, p. 203.



En este sentido, la estrategia narrativa del testimonio de Rigoberta "juega" con este deseo y, al hacerlo, cuestiona las condiciones que lo hicieron posible.

La ruptura

El estatuto enunciativo del testimonio de Menchú conduce a la pregunta sobre quién es la *autora* del libro: ¿la antropóloga Elizabeth Burgos, cuyo nombre, en efecto, aparece en la portada y en la leyenda legal de los derechos de autor? ¿Rigoberta Menchú, quien da testimonio de su propia vida y, con ello, ocupa el lugar central de la enunciación? Esta pregunta por la autoría se inscribe (y a la vez supera) el carácter discursivo de la figura autoral para abrir un cuestionamiento sobre su estatuto legal: ¿a quién pertenece el relato? ¿Quién debería detentar los derechos de autor y cobrar por las regalías? En el caso del testimonio de Menchú, esta ambigüedad hizo que la tensión se desplazara del espacio textual al editorial: el distanciamiento con Burgos se produjo por cuestiones de derechos de autor y del Premio Casa de las Américas que la antropóloga ganara en 1983 por el libro. El problema central —el cual, por supuesto, hace visible la posición diferenciada que ambas ocupan— es que quien detenta los derechos de autor es legal y económicamente "el autor", en este caso, "la autora" del libro (aunque no lo sea del relato).

El distanciamiento entre Menchú y Burgos se vio reforzado a fines de la década de 1990, después de la controversia desatada en torno a la publicación del libro *Rigoberta Menchú and the Story of all Poor Guatemalans* (1999), del antropólogo estadounidense David Stoll, quien acusaba a Menchú de faltar al pacto de veracidad en su testimonio al no haber contado la "verdad" en ciertos pasajes de su texto, como el de la tortura y muerte de su hermano, el cual Stoll afirma que no presenció. Asimismo, criticó que su versión era una experiencia individual y que por lo tanto no podía ser tomada como paradigmática de todos los campesinos en Guatemala. Por lo general, la crítica de Stoll se relacionó con las políticas neoconservadoras del gobierno estadounidense y con ciertos intelectuales críticos del multiculturalismo.[54] Una de las respuestas de Menchú a los reproches de Stoll

[54] Para una revisión de la polémica, pueden consultarse las antologías realizadas por Arturo Arias, *The Rigoberta Menchú Controversy*, y Mario Morales, *Stoll-Menchú: la invención de la memoria*. La primera incluye una perspectiva más amplia del debate, la segunda está más cercana a las críticas propuestas por Stoll. Asimismo, véase el acertado análisis que de esta controversia han realizado recientemente Nuria Girona y Gema Palazón, "Rigoberta Menchú: el nombre no es un destino".

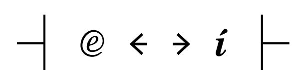
fue deslindarse de la responsabilidad del relato, atribuyendo los errores de precisión criticados por el antropólogo estadounidense a la edición realizada por Burgos de su relato oral en el libro.[55]

No me interesa dirimir quién tiene la razón en esta discusión, sino mostrar como la heterogeneidad del texto, la distancia entre los proyectos de Burgos y Menchú pone en evidencia la tensión que atraviesa al texto a pesar de que aparentemente estemos frente a una colaboración armoniosa. Se trata de un encuentro *situado* en el cual cada una participa en el proyecto desde su propio lugar: el del deseo de saber y de jugar un papel solidario por parte de la antropóloga; el de ocupar el espacio letrado para difundir su mensaje por parte de la activista maya-quiché. Girona y Palazón sintetizan bien la propia agencia de Menchú en su certero estudio de los "usos" públicos de su figura, con las siguientes palabras:

> Pareciera que como objeto, su propio personaje le imprimía un destino que ella se ha encargado de modificar para asombro, desengaño o regocijo de seguidores y detractores. No cabe duda de que mediante el proyecto editorial de Burgos, Menchú accedió a su propia puesta en escena en el espinoso filo testimonial de la persona y el personaje, de la voz y la letra, del compromiso y la venta. El espacio cedido en esta mediación, a la par que la fijaba literariamente (en tanto le adjudicaba un tono y un retrato) le abría posibilidades para su propia "actuación" (intervención, difusión, práctica y provecho). Lo que entonces podía leerse como un producto discursivo de cuidada manufactura se reveló más como un proceso inconcluso que adquiría vida propia, perdiendo de vista que en la medida en que quedó armada se construía performativamente, que su representación también contenía una autorrepresentación.[56]

El testimonio de Menchú corresponde a un momento preciso de su vida, y no puede entenderse si no se le sitúa históricamente. Tampoco puede entenderse sin tomar en cuenta que el amplio impacto que tuvo el libro y la visibilización que la propia Menchú fue adquiriendo a lo largo de los años —la cual llegó a su máxima expresión con la obtención del Premio Nobel de la Paz en 1992 provocaron un desplazamiento en su propio lugar de

[55] La ruptura entre Burgos y Menchú a raíz de esta controversia se manifiesta en el partido tomado por Burgos: participa con un texto en la antología de Morales, más cercana a las posiciones de Stoll que a los defensores del testimonio de Menchú; posteriormente, acepta escribir un prólogo a la reedición del libro de Stoll en 2008. Girona y Palazón señalan al respecto: "La forma de referirse a su propio trabajo de mediación, ahora en términos de "papel" en el "lanzamiento" de la carrera de Menchú indica un cambio en sus posiciones y en la consideración de Rigoberta Menchú que ha dejado de ser, en sus observaciones, la indígena ingenua cuyo exotismo anacrónico y deslocalizado se paseaba en huipil por las calles de París". N. Girona y G. Palazón, *op. cit.*, p. 335.
[56] *Ibid.*, p. 327.



enunciación.[57] Así, por ejemplo, en 1998 tiene ya la posibilidad de publicar un segundo testimonio, *Rigoberta Menchú: la nieta de los mayas,* sobre sus años en el exilio y su trabajo como activista, bajo un esquema muy distinto de colaboración: aparece como la autora del libro y se señala, con una tipografía menor, que fue escrito con el apoyo de Gianni Minà y Dante Liano.[58]

Me llamo Rigoberta Menchú se inscribe dentro de la tradición discursiva que ha formado parte de una fracción de la cultura letrada en búsqueda de proyectos alternos de escrituras colectivas. Éstos han perseguido minar las barreras de desigualdad construidas por esta misma cultura para marcar una *diferencia* con respecto de ese otro que había imaginado como el *afuera* de sus murallas. En ese sentido, la ruptura de una "alianza", por endeble que parezca, no puede leerse como un fracaso. Se trata, más bien, de una búsqueda que bien puede situarse en la filiación de las escrituras utópicas, la cual necesita seguir siendo explorada a través de un cuidadoso trabajo. Necesita también del interés por reconocer al otro como interlocutor, así como hacer visible el *lugar* desde el cual se propone la colaboración. Sólo así es posible imaginar otras formas de autoría que nos ayuden a proyectar futuros —espaciales y discursivos— más habitables.

[57] La transformación de Menchú de "sujeto subalterno" en agente reconocido en el ámbito internacional implicó "su participación en los acuerdos de Paz para Guatemala, el cambio de nombre de la Fundación Vicente Menchú (1993) por el de Fundación Rigoberta Menchú Tum (1995), su nombramiento como embajadora de buena voluntad de la ONU (1993), el Premio Príncipe de Asturias de Cooperación Internacional (1998), múltiples Doctorados Honoris Causa (en Centroamérica, Europa y Estados Unidos) y su participación en volúmenes de cuentos y poemas. N. Girona y G. Palazón, *op. cit.*, p. 338.

[58] Para una análisis de este segundo testimonio, *vid*. Georg Gugelberguer, "The Post-Testimonio Memoirs of Rigoberta Menchú".

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ACHUGAR, Hugo, "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro", en John Beverley y Hugo Achugar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa.* Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, pp. 61-83.

ARIAS, Arturo, ed., *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

BARNET, Manuel, *Biografía de un cimarrón.* La Habana, Instituto de Etnología y Folklore, Academia de Ciencias de Cuba, 1966.

————————, "La novela-testimonio: socioliteratura", en *Unión*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1989, núm. 4, pp. 99-123.

BEVERLY, John, "¿Postliteratura? Sujeto subalterno e *impasse* de las humanidades" en *Cultura y Tercer Mundo. 1. Cambios en el saber académico.* Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp. 137-166.

————————, y Hugo Achugar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002.

————————, y Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolution*. Austin, University of Texas Press, 1990.

BURGOS Elizabeth, "Prólogo", en Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México, Siglo XXI, 1985, pp. 9-19.

———, y Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México, Siglo XXI, 1985.

CARR, Robert, "Re-presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo", en John Beverly y Hugo Achugar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa.* Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, pp. 85-106.

CORNEJO POLAR, Antonio, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1978, núm. 7-8, pp. 7-21.

———, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.

FUNES, Patricia y María Pía López, *Historia social argentina y latinoamericana*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 2010.

GIRONA FIBLA, Nuria y Gema Palazón Sáez, "Rigoberta Menchú: el nombre no es un destino", en *Kamchata*. Valencia, Universitat de Valencia, 2015, núm. 6 (*Avatares del testimonio en América Latina*), pp. 323-347.

GUGELBERGER, Georg M., "The Post-*Testimonio Memoirs* of Rigoberta Menchú", en *Latin American Perspectives*. Sage Publications, 1998, vol. 25, núm. 6, noviembre, pp. 62-68.

———, ed., *The Real Thing. Testimonia Discourse and Latin America*. Durham, Duke University Press, 1996.

HARTOG, François, *Regímenes de historicidad*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.

HUYSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

LEFEBVRE. Henri, "Towards a Leftist Cultural Politic. Remarks Occasioned by the Centenary of Marx's Death", [trad. de David Reifman], en Cary Nelson y Lawrence

Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 75-88.

MENCHÚ, Rigoberta, *Rigoberta Menchú: la nieta de los mayas*. Madrid, Aguilar, 1998.

MONDRAGÓN, Rafael, "El cuidado de la palabra en tiempos de violencia expresiva. Reflexiones sobre los filólogos populares de América Latina y sus prácticas de acción cultural", en *Alter/nativas*. Núm. 9. Latin American Cultural Studies Journal. Colombus, The Ohio State University, 2018.

MORAÑA, Mabel, "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial en Hispanoamérica en el siglo XX", en Ana Pizarro, ed., *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

MORALES, Mario Roberto, ed., *Stoll-Menchú: la invención de la memoria*. Guatemala, Consucultura, 2001.

MOREIRAS, Alberto, "The Aura of Testimonio", en Georg. M. Gugelberger, ed., *The Real Thing. Testimonia Discourse and Latin America*. Durham, Duke University Press, 1996, pp. 192-224.

NANCE, Kimberly A., *Can Literature promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.

NORA, Pierre, "Entre Mémoire et histoire", en *Les lieux de mémoire*, t. 1. París, Gallimard, 1984, pp. XV-XLII.

RANDALL, Elizabeth, "¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1992, año 18, núm. 36, (*La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*), pp. 23-47.

SKLODOWSKA, Elzbieta, *Testimonio hispanoamericano. Historia. Teoría. Poética*. Nueva York, Peter Lang, 1992.

———, "Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú)", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1993, año XIX, núm. 38, 2º semestre, pp. 81-90.

SOMMER, Doris, "Sin secretos", en John Beverley y Hugo Achugar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, pp. 147-165.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, "Can The Subaltern Speak?", en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres, Macmillan, 1988, pp. 271-314.

VERA LEÓN, Antonio, "Hacer hablar: la transcripción testimonial", en John Beverley y Hugo Achugar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, pp. 195-213.

WIEVIORKA, Anette, *L'ère tu témoin*. París, Plon, 1998.

YÚDICE, George, "Testimonio y concientización", en John Beverley y Hugo Achugar, comps., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, pp. 221-242.

EL AUTOR(A) EN ESCENA

"Imágenes, huellas y reflejos" en la escritura autobiográfica de Octavio Paz[1]

@

Adriana de Teresa Ochoa
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El poeta es el inventor de su propia existencia,
de su propia figura, de su propia imagen.
Octavio Paz: "Una apuesta vital"

La teoría autoral de las últimas décadas —situada en el cruce de la sociología de la cultura y el análisis del discurso— ha centrado su atención en las estrategias y procedimientos tanto discursivos como de conductas públicas y privadas mediante los cuales el escritor participa activamente en la construcción de una identidad figural, que José-Luis Diaz ha denominado como "escritor imaginario"[2] para referirse al "auteur tel qu'il se

[1] Artículo realizado en el marco del proyecto de investigación "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014-3), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), DGAPA-UNAM.

[2] En *L'écrivain imaginaire*, José-Luis Diaz propone la necesaria distinción entre el autor real, que se refiere a la persona de carne y hueso; el autor textual, que si bien borra sus huellas en el texto literario, aparece representado por el nombre de la solapa, en tanto que el escritor imaginario es una instancia imaginaria —una figura— que se desprende del texto. J. L. Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, p. 4.

represente, se fait ou se laisse représenter".[3] Dicha representación o "imagen de autor", como la llama Ruth Amossy, se despliega en dos dimensiones: la primera como resultado de las intervenciones públicas del escritor, más allá de la obra, como entrevistas, participación en medios masivos de comunicación, discursos de recepción de premios, etcétera, mediante las cuales crea y proyecta diversas imágenes en las que el sujeto empírico que escribe o habla se desdobla en una "ficción de autor",[4] a la que se atribuye "una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y una corporalidad auxiliada por la fotografía, sus apariciones en televisión, etc.".[5] La segunda de estas dimensiones se refiere a las imágenes elaboradas por terceros —como reseñistas, críticos o académicos—, las cuales se articulan y complementan con las primeras y resultan decisivas para posicionar al escritor en el espacio literario, modelar la relación personal del lector con el texto y construir la sensibilidad de una época.

En este contexto, es indudable que la autobiografía es uno de los espacios privilegiados para que el escritor proponga una historia personal, elabore una identidad y delinee una visión del mundo; además de encarnar una forma particular de ser escritor, vincularse con una tradición o, incluso, asumir una nacionalidad. En *Héroes sin atributos*, el crítico argentino Julio Premat da cuenta del proceso mediante el cual "progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el sentido de los textos", conformando lo que denomina "mitologías autorales",[6] que para desplegarse requieren de todo un dispositivo de escenificación cuasi teatral, en el que participan, además, algunos personajes secundarios.[7]

El carácter productivo de la autobiografía —cuya función primordial es brindar una "ilusión referencial"— ha sido destacado por gran parte de los teóricos del género, pues si bien fue definida por Philippe Lejeune como

[3] Ruth Amossy y Dominique Maingueneau, "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Diaz auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)", p. 2.
[4] Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, p. 13.
[5] R. Amossy, "La doble naturaleza de la imagen de autor", p. 68.
[6] Premat, *op. cit.*, p. 24.
[7] José-Luis Diaz designa como "escenografías autoriales" a las actitudes literarias convertidas en imágenes o representaciones estereotípicas del escritor, es decir, que constituyen matrices previas al acto de escritura que implican tanto modelos de vida y actitud, como selecciones estéticas (J. L. Diaz, *op. cit.*, p. 78). En la segunda parte de *L'écrivain imaginaire*, Diaz propone cinco principales escenografías de este tipo, creadas en el Romanticismo y recreadas por las generaciones y movimientos sucesivos: el poeta desgraciado (que incluye el poeta moribundo, el enfermo, el miserable, etcétera), que responde a una lógica de la melancolía; la misión del poeta, que se inscribe en la perspectiva de una actitud paternal; la energía juvenil, que incluye las siguientes variantes: las confrontaciones generacionales, los aventureros, los parias y licántropos, el dandismo, entre otros; el Romanticismo irónico, que incluye la excentricidad y la distancia crítica, y, finalmente, el poeta desencantado.

"relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad", él mismo reconoce que el narrador, que mantiene una relación de identidad tanto con el autor como con el protagonista, necesariamente asume una distancia "frente al personaje que ha sido en el pasado".[8] En este mismo sentido, Georges Gusdorf rechazó la posibilidad de que el relato autobiográfico fuera capaz de recuperar de manera simple lo ocurrido anteriormente, puesto que en la medida en que el yo que narra "evoca el pasado para el presente y desde el presente", necesariamente se trata de una "autocreación".[9] Y es que el autor de una autobiografía "elige qué contar y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado y su realidad personal", por lo que en ese proceso lo que nos revela es incuestionablemente "una figura imaginada, lejana e incompleta" que le permite intentar "dotar de sentido a su propia leyenda".[10]

En el marco de este horizonte reflexivo me interesa revisar algunos fragmentos autobiográficos de Octavio Paz, figura que encarna plenamente la noción de "autoritas mayor,"[11] en la nomenclatura de Dominique Maingueneau, pues fue —sin lugar a dudas— la figura dominante y más influyente de la literatura y la cultura mexicanas del siglo XX; cuya amplitud y diversidad de intereses lo llevaron no sólo a crear una obra poética versátil, en la que exploró distintas tradiciones, formas y modelos, sino que lo alentaron a cultivar con la misma pasión e intensidad la crítica y el ensayo. Su obra —recogida en 15 tomos— es vasta y heterogénea, pues incluye "poemas, crítica de arte y de literatura, una biografía que es asimismo un estudio literario y un cuadro histórico, ensayos sobre temas de moral y política, notas y artículos sobre los tópicos de nuestra época, divagaciones [y] glosas",[12] diversidad ante la cual el propio autor manifestó sentirse cohibido al realizar personalmente la edición de sus *Obras completas*. Tampoco hay que olvidar su intensa labor en revistas y suplementos culturales, la cual incidió en la proliferación de movimientos y tendencias que inspiraron y han dado rostro a nuestra literatura contemporánea. De ahí que el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss afirmara que el poeta mexicano

[8] Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", p. 48.

[9] Georges Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", p. 16.

[10] *Ibid*., pp. 16-17.

[11] Estatuto al que muy pocos acceden, identificable como una personalidad creadora en un espacio de producción simbólica. Su figura es tan prominente que incluso se publican textos que ellos no habían destinado a la publicación: borradores, correspondencia privada, tareas escolares, diarios, cuadernos. D. Maingeneau, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", p. 58.

[12] Octavio Paz, *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*, p. 12.

"fue un espíritu universal, tal como aquellos que existieron en la Edad Media y el Renacimiento, y que probablemente no volveremos a encontrar jamás".[13]

Si bien Paz no escribió una autobiografía en sentido tradicional, la primera referencia autobiográfica aparece en "Elegía interrumpida", poema de 1947, cuyo *leitmotiv* está cifrado en el verso inaugural "Hoy recuerdo a los muertos de mi casa", estribillo con que inicia cada estrofa, dedicadas, sin nombrarlas, a las figuras emblemáticas de su entorno familiar: su abuelo, su tía Amalia y su padre, este último con quien mantuvo una relación difícil y distante, y al que evoca como el "que se fue por unas horas / y nadie sabe en qué silencio entró" y cuyo espectro "Acecha en cada hueco, en los repliegues, / vaga entre los bostezos, las afueras".[14] Este poema, que desde el título propone temáticamente el dolor por la pérdida de un ser querido, así como la consiguiente reflexión en torno a la muerte y el recuerdo, se inscribe en una de las escenografías autorales de tradición romántica que, con sus matices, corresponde a la lógica de la melancolía.[15] La experiencia nodal de la escenografía que se despliega en este poema es la del duelo, cuyas representaciones apuntan a la pérdida y el dolor que ésta implica, así como a la necesidad de lidiar con su recuerdo, encarnado en los espectros que irrumpen constantemente en la casa familiar, metáfora a su vez de la memoria. Así, en la estrofa que dedica a su abuelo, propone la imagen de la puerta que se abre o se cierra, según el caso, por lo que cuando se trata de su abuelo, "el muerto [...] entra", mientras que el fantasma del padre insiste, "Aunque cerremos las puertas".[16]

Casi treinta años después de esta primera invocación familiar, en *Pasado en claro,* poema extenso escrito entre México y Cambridge en 1974 y publicado en 1975, el poeta ya sexagenario se entrega a la evocación de su infancia y sus espacios más significativos, como la casa familiar de Mixcoac, la biblioteca de su abuelo, el patio y el jardín, escenarios tanto de sus primeras lecturas, juegos infantiles como del descubrimiento del deseo y la sexualidad. La intención que parece sugerir el título es "pasar en limpio" los recuerdos,[17] y a través de su epígrafe —tomado de *The Prelude*, de William Wordsworth— se propone como "alegoría subjetiva que [da]

[13] Claude Lévi-Strauss. *Nouvelles du Mexique*.
[14] O. Paz, "Elegía interrumpida", p. 83.
[15] J. L. Diaz, *op. cit*., p. 310.
[16] O. Paz, "Elegía interrumpida", p. 83.
[17] Adolfo Castañón propone que el título "puede hacer eco del libro autobiográfico de José Moreno Valle: *Vida en claro*" y sugiere que entre las connotaciones que evoca está "pasar en limpio" y, por consiguiente, un "examen de conciencia". Adolfo Castañón, "El poeta como revisor", p. 24.

cuenta del origen y la formación poética del poeta".[18] En ese sentido, la autofiguración que preside y domina *Pasado en claro* es la del poeta en trance de rememorar las escenas fundacionales de su vocación y destino: la literatura.

La parte introductoria del poema propone la representación de su propia escena de enunciación, mediante la analogía entre memoria, el acto de caminar y el despliegue verbal que va gestando al poema, experiencias que se entretejen en variadas sinestesias:

> Oídos con el alma,
> pasos mentales más que sombras,
> sombras del pensamiento más que pasos,
> por el camino de ecos
> que la memoria inventa y borra:
> sin caminar caminan
> sobre este ahora, puente
> tendido entre una letra y otra.[19]

De manera explícita, el desarrollo de este proceso se representa mediante la metáfora de una caminata de carácter puramente virtual, ya que se produce en el pensamiento, la memoria y el lenguaje: "Dentro de mí los pasos pasan / hacia lugares que se vuelven aire".[20]

Debido a lo anterior, es posible afirmar que esta escena introductoria remite implícitamente al carácter paratópico[21] tanto del discurso literario como de su enunciador. Este concepto, propuesto por Dominique Maingueneau para definir tanto la situación de la literatura en tanto discurso constituyente,[22] como la de sus autores o enunciadores en la medida en que "no tiene[n] lugar de ser (en los dos sentidos de la locución) y [...] debe[n] construir [su] territorio a través de esta misma falla",[23] remite al no-lugar desde el cual el escritor se autoconstruye construyendo su obra, como se revela en el siguiente fragmento:

[18] Stanton, *apud* A. Castañón, *op. cit.*, p. 22.
[19] O. Paz, *Pasado en claro*, p. 75.
[20] *Idem.*
[21] Noción elaborada por Dominique Maingueneau para referirse a una "localidad paradójica [...] que no es la ausencia de lugar, sino una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar" e incluso como "localización parasitaria". D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 52.
[22] "Les discours constituants mettent en oeuvre un même fonction symbolique d'une société, une fonction que nous pourrions dire d'*archéion*": "source", "príncipe", "commandement", "pouvoir". "L'archéion associe ainsi intimement le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un *corps d'énonciateurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire*". D. Maingueneau y Frédéric Cossuta, "L'Analyse des discours constituants", pp. 112-113.
[23] D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 85.

Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejeos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo.[24]

Así, se activa el tópico del viaje, que desde tiempos remotos ha sido símbolo del tránsito vital, y que atraviesa todo el poema en diversos planos y niveles, apuntando a un triple desplazamiento: el primero de ellos se refiere al trayecto que trazan las palabras en la página durante el proceso de escritura, el segundo establece un tránsito espacial de carácter metafórico que va del exterior al interior del sujeto para, finalmente, desembocar en un recorrido inverso en el tiempo, rumbo al pasado.

Estoy dentro del ojo: el pozo
donde desde el principio un niño
está cayendo, el pozo donde cuento
lo que tardo en caer desde el principio,
el pozo de la cuenta de mi cuento
por donde sube el agua y baja
mi sombra.[25]

La inicial paratopía espacial[26] que había puesto en tensión las coordenadas desde las que habla la voz poética y su relación paradójica con su ubicación y trayectoria (dentro/fuera, ascenso/descenso, presente/pasado), se transforma en una paratopía identitaria, en la que convergen la identidad personal, íntima, del enunciador y su pasado, con la identidad colectiva, referida al México prehispánico —equivalente a la infancia de la historia nacional— cuyas estampas e imágenes encuentra en un libro que hojea al atardecer:

La luz poniente se demora,
alza sobre la alfombra simétricos incendios,
vuelve llama quimérica
este volumen lacre que hojeo
(estampas de volcanes, los cúes y, tendido,
manto de plumas sobre el agua,
Tenochtitlán todo empapado en sangre).[27]

[24] O. Paz, *Pasado en claro*, p. 76.
[25] *Idem*.
[26] "Uno de los tipos de paratopías que esconden las construcciones biográficas o las imágenes de un autor [...] y/o que se muestran en el texto mediante el despliegue de la escena de enunciación". Pérez Fontdevila, *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*, p. 212, n. 99.
[27] O. Paz, *Pasado en claro*, p. 77.

Ambos niveles, personal y colectivo, aparecen así indisolublemente ligados, mientras que el poeta va —en palabras de Adolfo Castañón— "como un arqueólogo desenterrando las ruinas que lleva sepultadas dentro de él mismo. La laguna del México antiguo, que está mirando en [el] libro, le hace pensar en el «lodoso espejo» que es el «charco» de su propia memoria".[28]

El tránsito hacia las imágenes propiamente autobiográficas inicia con la superposición imaginaria entre el pasado y el presente: "Yo estoy en donde estuve: / entre los muros indecisos / del mismo patio de palabras",[29] condición indispensable para traspasar la frontera que mantiene separados ambos planos y que en el poema aparece indisolublemente ligada a una experiencia iniciática de orden sexual, asociada a una hendedura de la higuera del patio familiar que "fue pórtico / del más allá de lo mirado y lo pensado",[30] y cuyo aprendizaje le permitirá "hablar con vivos y con muertos. / También conmigo mismo".[31]

La escenografía autoral —como en "Elegía interrumpida"— remite de nuevo a la melancolía, pues la voz poética evoca, en primer lugar, un paisaje nocturno como escenario del delirio producido por la lectura voraz de libros que "levantaban / arquitecturas sobre una sima edificadas",[32] de manera que la primera autofiguración presente en la reconstrucción de su pasado remoto es la del lector adolescente, que en diálogo solitario con esos múltiples nombres "anclados en el golfo/ de mi frente"[33] encontró una fuente siempre renovada de experiencia e imaginación que desembocó en la revelación de su propia naturaleza, la del poeta, revelación que recibe como un don mágico, y que se asocia íntimamente con la antigua idea de la inspiración:

> [...] yo escribo porque el druida,
> bajo el rumor de sílabas del himno,
> encina bien plantada en una página,
> me dio el gajo de muérdago, el conjuro
> que hace brotar palabras de la peña.[34]

[28] A. Castañón, *op. cit.*, p. 25.
[29] O. Paz, *Pasado en claro*, p. 77.
[30] *Ibid.*, p. 79.
[31] *Ibid.*, p. 80.
[32] *Ibid.*, p. 81.
[33] *Ibid.*, p. 82.
[34] *Idem.*

Esta imagen condensa algunos elementos clave acerca de la manera en que Paz se autofigura como poeta y se posiciona frente a la tradición. El druida de estos versos remite a los antiguos sacerdotes celtas a quienes se les atribuía un poder adivinatorio asociado a la poesía, y cuya función principal consistía “en reglamentar las relaciones de los hombres con el otro mundo de los dioses”.[35] Dicha función se ve reforzada en la medida en que a los druidas se les asociaba con la encina o roble, árbol sagrado, considerado el eje del mundo, que opera como “instrumento de comunicación entre el Cielo y la Tierra”.[36] De ahí que al representarse como heredero del gajo de muérdago —símbolo de inmortalidad y regeneración—,[37] Octavio Paz despliega una escenografía autoral que participa de lo que Diaz denomina el “registro del romanticismo paternal”,[38] pues se refiere a la misión del poeta, en cuyo marco se inscribe el mito del poeta visionario o profeta que busca cambiar el mundo “por la sola fuerza del verbo”.[39] Ciertamente, esta ha sido una de las representaciones más constantes de la “verdadera poesía” y por consiguiente del “verdadero poeta” en la obra de Paz, cuya presencia se remonta a textos tan tempranos como la primera serie de sus *Vigilias*, publicada en 1935, donde afirmó que “Sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el universo y en su secreto; [...] en su adivinación o videncia, el mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas”.[40]

En los siguientes versos de *Pasado en claro* se despliega el microcosmos de la infancia del poeta Octavio Paz: la casa grande, y sus alrededores. Como en “Elegía interrumpida”, la atmósfera asociada a la casa familiar[41] vuelve a estar determinada por la experiencia del duelo y la ausencia, ya que nuevamente se representa como espacio lúgubre, poblado de espectros

[35] J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, *s. v.* “Druida”.
[36] *Ibid.*, *s. v.* “Encina, roble”.
[37] *Ibid.*, *s. v.* “Muérdago”. p. 730.
[38] J. L. Diaz, *op. cit.*, p. 347.
[39] *Ibid.*, p. 352.
[40] O. Paz, *Primeras letras*, p. 64. *Vigilias* es un diario íntimo escrito entre 1935-1941, algunos de cuyos fragmentos publicaría más tarde en cuatro series: la primera y la segunda en *Taller* (diciembre de 1938 y diciembre de 1939, respectivamente); la tercera en *Tierra Nueva* (enero-abril de 1941) y la última en *El Hijo Pródigo* (marzo de 1945). Entre octubre de 1933 y septiembre de 1936, Paz deja de publicar. “El trabajo vacío” e “Inocencia”, inéditos que publica Santí en *Primeras letras*, son, según su autor, el complemento de la tercera y cuarta partes de las *Vigilias*.
[41] Guillermo Sheridan se refiere así a este espacio: “La casa en la memoria de Paz es claro, a la vez el centro y la representación del universo, y cumple con las habituales funciones tópicas: escuela, santuario, matriz, pero también otra cosa: una necrópolis viva de novela gótica, representación sombría de “cuartos y cuartos vacíos raramente visitados por borrosas figuras. [...] sólo hay dos espacios vivos: la biblioteca y el cuarto de la tía Amalia” Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, pp. 23, 25.

—una "necrópolis viva" de representación gótica—,[42] que además se carga de otras connotaciones negativas asociadas al ámbito de los adultos:

Mis palabras,
al hablar de la casa se agrietan.
Cuartos y cuartos habitados
sólo por sus fantasmas,
sólo por el rencor de los mayores
habitados. Familias,
criaderos de alacranes.[43]

El niño que fue el poeta maduro aparece representado como un ser solitario, en un entorno donde pesan más las ausencias que las presencias —pues en su casa "eran más los muertos que los vivos"—,[44] además de su carácter de sobreviviente de la melancólica y triste atmósfera familiar:

Niño entre adultos taciturnos
y sus terribles niñerías,
niño por los pasillos de altas puertas,
habitaciones con retratos,
crepusculares cofradías de los ausentes,
niño sobreviviente
de los espejos sin memoria
y su pueblo de viento.[45]

Esta autofiguración del niño que fue Paz se inscribe en las representaciones románticas del solitario, que destacan el carácter singular, único, del artista, y que se apoyan muchas veces en paratopías identitarias en las que se privilegia el infortunio como "fundamento temático sobre el cual se erige la creencia basada en el poder benéfico que ejerce el sufrimiento en la creación literaria y artística".[46] Por otra parte, la temprana convivencia con la muerte, aunada a la experiencia de pérdida y de duelo, evocan implícitamente el mito de Orfeo, en cuyo descenso al Hades templó su lira, emblema por excelencia de la poesía.

[42] *Ibid.*, p. 23.
[43] O. Paz, *Pasado en claro*, p. 83.
[44] *Ibid.*, p. 84.
[45] *Ibid.*, p. 84.
[46] Pascal Brissette, "Poeta desdichado, poeta maldito, maldición literaria. Hipótesis de investigación sobre los orígenes de un mito", p. 144.

En esta sección de *Pasado en claro* la voz poética traza —con evidente tono elegíaco— su genealogía familiar,[47] empezando por su madre, a la que describe como "niña de mil años, / madre del mundo"; la tía Amalia, "virgen somnílocua", quien le "enseñó a ver con los ojos cerrados / ver hacia adentro y a través del muro"; el abuelo, de quien declara haber aprendido "a sonreír en la caída" y, finalmente, el padre, "atado al potro del alcohol" y de quien una tarde "juntaron los pedazos"[48] tras haber sido atropellado por un tren.

El tono sombrío de estos versos se diluye cuando la voz poética pasa a reflexionar sobre la capacidad humana del lenguaje, y su inserción en la historia. Finalmente, plantea la existencia de lo que define como un "estar tercero" que remite a su propia concepción del lenguaje poético como "palabra de dos filos, palabra entre dos huecos".[49] Estas imágenes reafirman la paratopía espacial propuesta en la parte introductoria del poema, la cual remite al no-lugar de la poesía. En su ensayo sobre *Pasado en claro*, Adolfo Castañón recuerda que no es la primera vez que el "entre" aparece como el lugar del canto, de la poesía, sino que esta "especie de limbo que presupone una topología paradójica",[50] ya había sido descrita por Octavio Paz en el ensayo que le dedica a Xavier Villaurrutia, en términos de "zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades [...] puente colgante sobre el vacío del lenguaje".[51]

Sin duda, la autofiguración que proyecta la parte final de *Pasado en claro* es la de su autor como poeta, pues al hacer un recuento del proceso de sus búsquedas y anhelos, señala: "Alcé con las palabras y sus sombras / una casa ambulante de reflejos, / torre que anda, construcción de viento", para concluir, simplemente: "Soy la sombra que arrojan mis palabras".[52]

Muchos años después de *Pasado en claro*, Octavio Paz dejó algunos fragmentos autobiográficos en varios de los prólogos que escribió para la edición de sus *Obras completas*, proyecto que emprendió tras haber recibido el Premio Nobel de Literatura y que supuso la reorganización completa

[47] Cuyas figuras predominantes fueron las masculinas, como lo ha señalado Guillermo Sheridan: "El abuelo, don Irineo, y su padre, el abogado Paz Solórzano [...] son protagonistas conspicuos con obras y vidas novelables, que, sumadas a las del poeta, cubren bajo un solo apellido a tres generaciones y tres etapas de la vida de México". G. Sheridan, *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. 2*, p. 187.
[48] O. Paz, *Pasado en claro*, p. 84.
[49] *Ibid*., p. 89.
[50] A. Castañón, *op. cit*. p. 26.
[51] O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 276.
[52] O. Paz, *Pasado en claro*, pp. 90-91.

de su obra. Escritos entre 1990 y 1997,[53] la mayoría de estos prólogos son textos tardíos, es decir, elaborados en el último periodo de su vida, cuando Paz no sólo era un poeta consagrado en el mundo hispánico, sino que había alcanzado prestigio mundial.[54] Este dato resulta relevante en la medida en que ello determina los alcances y funciones de estos paratextos, al tiempo que los perfila como documentos que cierran el diálogo del propio autor consigo mismo y su legado, pues presumiblemente contienen su última palabra.

Si bien cada uno de los prólogos a sus obras completas cumplen con su función genérica, pues justifican la selección de textos incluidos en cada volumen, muestran su unidad temática y establecen las relaciones entre ellos, al tiempo que brindan datos sobre el proceso de gestación de las obras, su método de trabajo y los hitos en la evolución del pensamiento estético, filosófico y político del autor; estos textos son mucho más que prólogos en sentido estricto, pues con frecuencia se hibridan con el ensayo y la autobiografía. En ellos Paz construye un relato sobre su trayectoria intelectual, política y creativa, trazando el "mapa de las navegaciones de un poeta mexicano que empieza a escribir hacia 1935",[55] a la vez que nos ofrecen la ilusión de asomarnos al espacio más íntimo, vivencial, de las experiencias que lo marcaron, sus filias y sus fobias estéticas e ideológicas, su compleja relación con el campo literario nacional, su amistad con figuras protagónicas de la cultura mundial o algunas vicisitudes de su creación. Al mismo tiempo, los lectores somos testigos de la mirada reflexiva del autor sobre sí mismo, su obra y su pasado que, gracias a esa nueva luz que le brinda la distancia temporal, le permite matizar y reformular su identidad como poeta, ensayista e intelectual. Todo ello, inscrito en un relato que impone un contrato de veracidad que condiciona su recepción y orienta la manera en que su obra será leída e interpretada por el público lector.

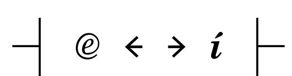
Ya Paz señaló, en el prólogo que antecede la recopilación de sus poemas (volumen 11), que "una obra, si lo es de veras, no es sino la terca reiteración de dos o tres obsesiones".[56] Cabría añadir, además, que lo mismo pasa

[53] Con excepción de dos, que rescató de publicaciones anteriores y que corresponden a los libros dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz (volumen 5) y al arte moderno universal y mexicano (volúmenes 6 y 7). Los volúmenes 14 y 15 no tienen prólogo, ya que el 14 contiene textos que por diversos motivos no fueron incluidos en el volumen temático que les correspondía; y el volumen 15 recopila las entrevistas a Paz.

[54] Para entonces, ya había recibido los máximos reconocimientos posibles por su obra, como los premios Cervantes en 1981 y el Nobel en 1990.

[55] O. Paz, *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*, p. 35.

[56] *Ibid.*, p. 254.



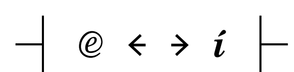
con las autofiguraciones[57] o representaciones textuales de sí mismo como autor que el poeta va perfilando a lo largo de estos textos introductorios, las cuales nos brindan —en palabras de Paz— "imágenes, huellas y reflejos de aquel que fui o quise ser".[58]

Debido a limitaciones de espacio, no pretendo hacer un análisis exhaustivo de las representaciones de sí que Paz nos ofrece en los pasajes autobiográficos presentes en los prólogos a sus *Obras completas*, sino, modestamente, aludir a aquellas que me parecen más significativas, por su carácter fundacional, indisolublemente ligadas al escenario por excelencia de la autobiografía: es decir, la infancia.

El recuerdo más antiguo que evoca el poeta mexicano está consignado en el prólogo al volumen 8 de su obra, dedicado a la historia y política de México. El escenario es la casa familiar de Mixcoac, cuando presumiblemente era un niño de meses, pues se define como un mero "bulto infantil". Voy a citar este fragmento, un poco largo, donde describe la escena que, como veremos, resulta bastante compleja:

> Me veo, mejor dicho, veo una figura borrosa, un bulto infantil perdido en un inmenso sofá circular de gastadas sedas, situado justo en el centro de la pieza. Con cierta inflexibilidad, cae la luz de un alto ventanal. Deben de ser las cinco de la tarde, pues la luz no es muy intensa. Muros empapelados de un desvaído amarillo con dibujos de guirnaldas, tallos, flores, frutos: emblemas del tedio. Todo real, demasiado real; todo ajeno, cerrado sobre sí mismo. Una puerta da al comedor; otra a la sala y la tercera, lateral y con vidrieras, a la terraza. Las tres están abiertas. La pieza servía de antecomedor. Rumor de risas, voces, tintineos de vajillas. Es día de fiesta, y celebran un santo o un cumpleaños. Mis primos y mis primas, mayores, saltan en la terraza. Hay un ir y venir de gente que pasa al lado del bulto sin detenerse. El bulto llora. Desde hace siglos llora y nadie lo oye. Él es el único que oye su llanto. Se ha extraviado en un mundo que es, a un tiempo, familiar y remoto, íntimo e indiferente. No es un mundo hostil: es un mundo extraño, aunque familiar y cotidiano, como las guirnaldas de la pared impasible, como las risas del comedor. Instante interminable: oírse llorar en medio de la sordera universal… No recuerdo más. Sin duda mi madre me calmó: la mujer es la puerta de la reconciliación con el mundo. Pero la sensación no se ha borrado ni se borrará. No es una herida, es un hueco. Cuando pienso en mí, lo toco; al palparme, lo palpo. Ajeno siempre y siempre presente, nunca me deja, presencia sin cuerpo, mudo, invisible, perpetuo testigo de mi vida. No me habla, pero yo, a veces oigo lo que su silencio me dice: esa tarde comenzaste a ser tú mismo; al

[57] Para Julio Premat, la autofiguración consiste en la creación de un personaje "en el intersticio del yo biográfico y el espacio de recepción de la obra". J. Premat, *op. cit.*, p. 13.
[58] O. Paz, *Por las sendas de la memoria*..., p. 254.



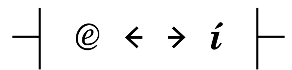
descubrirme, descubriste tu ausencia, tu hueco: te descubriste. Ya lo sabes, eres carencia y búsqueda.[59]

Si observamos las marcas de enunciación, la primera persona al inicio de la cita "Me veo" y su inmediata corrección "mejor dicho, veo una figura borrosa" indican la conciencia sobre la distancia temporal que separan al sujeto de la enunciación —el poeta de 78 años— del sujeto enunciado —el bebé que permanece solo, sobre el sillón—. El tránsito a la tercera persona resulta, pues, inevitable: "El bulto llora", pero lo que le sigue es una afirmación enigmática, que rompe tanto con el carácter individual de la experiencia como con la delimitación temporal de la escena narrada: "Desde hace siglos llora y nadie lo oye". Si desde el principio la verosimilitud de esta escena resulta difícil de aceptar como recuerdo infantil, debido al estado casi larvario[60] en que se representa al niño, a partir de este enunciado adquiere una proyección simbólica, de carácter colectivo. Implícitamente, el narrador reconoce en esta revelación íntima —primigenia— de la soledad, una experiencia compartida: la misma que desde las obras juveniles del poeta mexicano identificaba como condición inherente del ser humano, expulsado del mundo natural, el cual, afirma en la primera serie de sus *Vigilias*, permanece "mudo e indiferente" frente a la angustia y el aislamiento de nuestra especie.

La conciencia sobre la soledad esencial de la existencia humana —que es, además, un tópico asociado al poeta moderno en la tradición romántica— resulta determinante en la formulación tanto del mito de la revelación de la identidad profunda del escritor mexicano como de su poética, en la medida en que su obra está atravesada por una aspiración permanente a la reconciliación tanto con la naturaleza como con la Otredad —con mayúsculas—, cuyas únicas vías de realización posible —aunque siempre fugazmente— las constituyen el lenguaje poético, la fusión mística y el amor. Además, enmarca el relato de una poética coherente y siempre fiel a sus coordenadas iniciales, aunado a la proyección de la imagen de sí mismo como dueño de una potente capacidad de visión que va más allá de los fenómenos singulares, al tiempo que lo perfila, desde su origen, como una autoconciencia moderna. Por otra parte, Anthony Stanton ha señalado la importancia de esta poderosa imagen, planteada en términos de experien-

[59] *Ibid.*, pp. 122-123.

[60] Sin duda resulta notable el hecho de emplear el sustantivo "bulto" para referirse a sí mismo, en un estado casi larvario, en el que no existe ni identidad, ni conciencia, ni lenguaje. Simplemente una existencia elemental, capaz de registrar, de manera inmediata y sensorial, los datos del entorno.



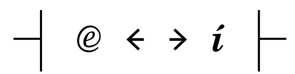
cia fundacional que "proyecta su sombra luminosa sobre [*El laberinto de la soledad*] y permite leerlo como autobiografía simbólica",[61] estableciendo simultáneamente una identificación implícita entre su biografía personal y la biografía nacional.

En el mismo prólogo —el del volumen 8, "El peregrino en su patria"— Octavio Paz consigna otras dos experiencias infantiles de desamparo, ocurridas en el marco del escenario escolar. La primera tiene lugar el primer día de clases en un jardín de niños de un barrio de Los Ángeles, California, ciudad donde vivió cuando su padre —por circunstancias derivadas de la Revolución Mexicana— se vio obligado a trasladarse y permanecer una temporada en Estados Unidos. Paz recrea esta escena de la siguiente manera:

> Tenía 6 años y no hablaba ni una palabra de inglés. Recuerdo vagamente el primer día de clases: la escuela con la bandera de los Estados Unidos, el salón desnudo, los pupitres, las bancas duras y mi azoro entre la ruidosa curiosidad de mis compañero y la sonrisa afable de la joven profesora [...] Era una escuela angloamericana y sólo dos de los alumnos eran de origen mexicano, aunque nacidos en Los Ángeles. Aterrorizado por mi incapacidad para comprender lo que se me decía, me refugié en el silencio. Al cabo de una eternidad llegó la hora del recreo y el *lunch*. Al sentarme a la mesa descubrí con pánico que me faltaba una cuchara; una de las profesoras, al ver intacto mi plato, me preguntó con señas la razón. Musité: "cuchara", señalando la de mi compañero más cercano. Alguien repitió en voz alta: "¡cuchara!"[...] Comenzaron las deformaciones verbales y el coro de las risotadas [...] a la salida me rodeó el griterío. Algunos se me acercaban y me echaban a la cara, como un escupitajo, la palabra infame: ¡cuchara! Uno me dio un empujón, yo intenté responderle y, de pronto, me vi en el centro de un círculo [...] Nos liamos a golpes hasta que nos separó un bedel. Al salir nos reprendieron. [...] después, poco a poco, todo se normalizó: ellos olvidaron la palabra *cuchara* y yo aprendí a decir *spoon*.[62]

Una vez de regreso a México, sus compañeros de escuela decidieron "que era un extranjero: un gringo, un franchute o un gachupín, les daba lo mismo. El saberme recién llegado de los Estados Unidos —pelo castaño, tez y ojos claros— podrían tal vez explicar su actitud. [...] Volvieron las risitas y las risotadas, los apodos y las peleas [...]".[63] Estas dos experiencias escolares —confiesa Paz— lo "apesadumbraron durante muchos años" y parecen inaugurar el sino del autor, quien desde su juventud se sintió víctima

[61] A. Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, p. 203.
[62] O. Paz, *Por las sendas de la memoria...*, pp. 123-124.
[63] *Ibid.*, pp. 124-125.



de la suspicacia de sus colegas y connacionales, cuando no de una franca animadversión, debido a su independencia de opinión y espíritu polémico.

De ahí que la autofiguración que se desprende de este relato y que permea la imagen pública que buscó proyectar a lo largo de su vida sea, por un lado, la del estoico que resiste con entereza y dignidad la indiferencia, cuando no la abierta hostilidad, con que fueron recibidos en el campo literario y cultural muchos de sus posicionamientos éticos, estéticos e ideológicos, los cuales solían apartarse del consenso o lo políticamente correcto del momento.

Además me parece que de esta experiencia traumática también se deriva su autorrepresentación como un crítico insumiso, un "rebelde solitario" de clara estirpe romántica que, a pesar de los vituperios, supo construir un lugar propio, autónomo, enfrentándose sin miedo a sus enemigos, a quienes identificó principalmente con los adeptos del arte comprometido. Esta imagen de sí se verá reforzada en otros prólogos mediante diversas estrategias de autofiguración, como la "crítica parcial" de tradición baudelairiana, a la que se refiere en *Los hijos del limo* (1972) y que consiste en hablar de otros autores para, indirectamente, hablar de sí mismo y autodefinirse, [64] la cual claramente está presente en la imagen con la que describe a Rufino Tamayo en "Aviso a 'Arte de México'",[65] para destacar su capacidad para construir un lugar propio, autónomo, en contra de los imperativos estéticos e ideológicos de la época, es decir, el arte oficial y el nacionalismo.[66] En este texto el poeta destaca que Tamayo "no temió quedarse solo: sufrió en México la indiferencia de unos y la hostilidad de otros; fuera del país lo supieron reconocer, primero en Estados Unidos y después en el mundo entero".[67] Imposible no reconocer en esta descripción al propio Paz, quien unas líneas antes se había referido a su propia lucha, ya de adulto:

> Combatí por la libertad del arte cuando los dogmáticos y las diaconisas delirantes distribuían anatemas y excomuniones como pan maldito; defendí a [...] artistas independientes [...]; me negué a confundir la bandera tricolor con la pintura y a los catecismos del realismo socialista con la estética. Fue una pelea solitaria, pero [hacia 1960] aparecieron aliados inesperados.[68]

[64] En ese texto reconoció explícitamente que sus "puntos de vista [...] no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta". O. Paz, *Los hijos del limo*, p. 358.
[65] Complemento del prólogo general, "Repaso en forma de preámbulo", del tomo 7 de sus *Obras completas*.
[66] O. Paz, *Por las sendas de la memoria,* p. 115.
[67] *Idem*.
[68] *Ibid*., p. 114.

Además de las batallas que refiere en defensa de la libertad artística en un contexto de polarización ideológica, en *El peregrino en su patria* hace un recuento de algunas de las confrontaciones que marcaron su vida: desde la amarga experiencia infantil ya referida, de rechazo y burla de sus compañeros de escuela por su supuesta apariencia de extranjero, hasta el rechazo que sufrió en su juventud debido a sus opiniones y posicionamientos tanto políticos como estéticos, experiencia que equipara con el acoso dirigido contra Contemporáneos unos años antes. Precisamente ese carácter rebelde e insumiso lo llevó a confrontar abiertamente a la izquierda en 1951, cuando publicó en *Sur* información sobre la existencia de campos de concentración en la Unión Soviética, acto que tendría consecuencias permanentes, pues comenta en *Itinerario*, prólogo al volumen 9 de sus *Obras completas*: "en aquellos días yo no me imaginaba que los vituperios iban a acompañarme años y años, hasta ahora".[69] En ese sentido, la escenografía autoral que se esboza en ambos prólogos, tanto *El peregrino en su patria* como *Itinerario*, es —de acuerdo con la clasificación de Diaz— la de la energía juvenil, entre cuyas variantes se incluyen las confrontaciones generacionales, los parias y licántropos.[70]

Aunque ya no tengo más espacio para explayarme, no quiero concluir esta revisión sin aludir aquí a la que considero como la principal figuración de sí que Octavio Paz proyecta en el conjunto de sus textos autobiográficos —ya sean poemas o prólogos—, que es su identidad como poeta, cuyas primeras manifestaciones remonta a su fascinación infantil por el lenguaje: "[...] niño todavía, conocí la atracción por las palabras: me parecían talismanes capaces de crear realidades insólitas".[71] Más tarde, asegura, recibió el llamado vocacional en la adolescencia, el cual se mantuvo inquebrantable hasta su muerte.

De manera sucinta, hemos podido constatar cómo Octavio Paz le atribuye una lógica y un sentido a las experiencias personales consignadas en los poemas y fragmentos autobiográficos que revisamos en este espacio, integrándolas en un relato coherente que le permite reforzar las principales líneas de su visión poética, al mismo tiempo que pone en escena al personaje público y brinda las bases para la construcción de su propio mito. Para ello, recurre a un repertorio de representaciones autorales que provienen del imaginario romántico y que le permiten posicionarse en el campo literario como integrante de esa "familia espiritual" que nace con figuras como

[69] O. Paz, *Itinerario*, p. 44.
[70] J. L. Diaz, *op. cit.*, pp. 399 y ss.
[71] O. Paz, *Por las sendas de la memoria*, pp. 265-266.

Blake, Wordsworth, Hölderlin y Novalis, atraviesa el siglo XIX y "estalla en la segunda mitad del siglo XX".[72] Así pues, espero haber puesto de manifiesto el juego dialéctico entre el autor imaginario y el texto autobiográfico, a partir del cual ambos se crean y se retroalimentan mutuamente.

[72] Octavio Paz en entrevista realizada por Rita Guibert en el Churchill College, Cambridge, Inglaterra, del 30 de septiembre al 4 de octubre de 1970. *Vid.* O. Paz, "Octavio Paz" (entrevista con Rita Guibert), pp. 414-415.

Bibliografía consultada

AMOSSY, Ruth, "La doble naturaleza de la imagen de autor", en Juan Zapata, comp., trad. e introd., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84.

———, y Dominique Maingueneau, "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Diaz auteur de *L'écrivain imaginaire"* (2007), en *Argumentation et Analyse du Discours* [en línea.] Tel-Aviv, Analyse du discours, argumentation, rhétorique, 2009, núm. 3. (*Ethos discoursif et image d'auteur*).

BRISSETTE, Pascal, "Poeta desdichado, poeta maldito, maldición literaria. Hipótesis de investigación sobre los orígenes de un mito", en Juan Zapata, comp., trad. e introd., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 131-157.

CASTAÑÓN, Adolfo, "El poeta como revisor", en *Revista de la Universidad de México* [en línea.] México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, nueva época, núm. 51, mayo, pp. 21-34. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/5108/5108/pdfs/51castanon.pdf>. [Consulta: 13 de febrero, 2018.]

CHEVALIER, Jean, dir., Alain Gheerbrant, colab., *Diccionario de los símbolos*. Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1986.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París, Honoré Champion, 2007.

GUSDORF, Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Anthropos: Boletín de información y documentación*. Barcelona, Anthropos, 1991, núm. extraordinario

29 (número extra: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*), pp. 9-18.

LEJEUNE, Philippe, "El pacto autobiográfico", en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, Número Extra 29, (Ejemplar dedicado a: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), pp. 47-61.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Nouvelles du Mexique*. París, Services Culturels de l'Ambassade du Mexique a Paris, 1998, mayo-agosto (*Octavio Paz. Hommage*).

MAINGUENEAU, Dominique, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata, comp., trad. e introd., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 49-66.

———, *Le discours litteraire. Paratopie et scéne d'énonciation*. París, Armand Collin, 2004.

———, y Frédéric Cossuta, "L'Analyse des discours constituants", en *Langages*. París, Larousse, 1995, vol. 29, núm. 117, pp. 112-125.

PAZ, Octavio, "Elegía interrumpida", en *Obras Completas, 11. Obra poética I*. Ed. del autor. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

———, *Obras Completas, 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

———, "Octavio Paz" [entrevista con Rita Guibert], en *Obras completas, 15. Miscelánea III. Entrevistas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

———, *Pasado en claro*, en *Obras Completas, 12. Obra poética II*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

———, *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

———, *Primeras letras*. Ed., introd. y notas de Enrico Mario Santí. México, Vuelta, 1998.

———, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, en *Obras Completas, 4. Generaciones y semblanzas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

PÉREZ FONTDEVILA, Aina, *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria.* Barcelona, 2017. [Tesis], Universidad Autónoma de Barcelona.

PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

SHERIDAN, Guillermo, *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. 2.* México, ERA / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

———, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz.* México, ERA, 2004.

STANTON, Anthony, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna.* México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1998.

———, "La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)", en *Literatura mexicana.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, vol. 2, núm. 1, pp. 23-55.

"Y EN LA *PÁGINA* CODO A CODO SOMOS MUCHO MÁS QUE DOS": BANVILLE Y BLACK, MULTIPLICIDADES AUTORIALES[1]

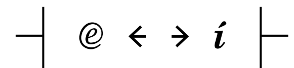
@

AURORA PIÑEIRO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En el panorama de las letras irlandesas contemporáneas, la figura del escritor John Banville es una de las más destacadas. Su producción abarca 17 novelas (aquí no incluyo, todavía, las publicadas por su *alter ego* Benjamin Black), así como una colección de cuentos, varios guiones cinematográficos, traducciones y adaptaciones de textos dramáticos, ensayos sobre artes plásticas y un gran número de artículos y reseñas sobre temas literarios o de índoles diversas. Banville ha sido galardonado, entre otros, con el Man Booker Prize (2005), el Premio Franz Kafka (2011) y el Premio Príncipe de Asturias (2014).

La narrativa de John Banville es sofisticada y exigente: en sus novelas, las tramas son reducidas a un mínimo de elementos, mientras que las preocupaciones de orden ontológico y la pasión por el lenguaje —sus ritmos y sus limitaciones— se tornan primordiales. Un rasgo distintivo de la agenda estética de Banville es la creación de textos que están relacionados entre sí de manera íntima. La tetralogía científica, que incluye las novelas

[1] Este artículo es resultado del trabajo realizado en el proyecto "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (clave IN405014-3), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), de la DGAPA-UNAM.

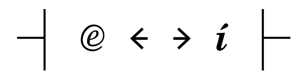


Doctor Copernicus, *Kepler*, *The Newton Letter* y *Mefisto* es sólo un ejemplo de cómo el desarrollo de un tema puede, en primer lugar, abarcar varios títulos y, en segundo término, incluir experimentos formales de naturalezas diversas, al mismo tiempo que algunos de sus personajes reaparecen en obras que están fuera de lo que se suponía que eran los límites de su secuencia (el universo literario de la tetralogía). Este recurso se convierte en una estrategia intrépida que hace de los textos un espacio donde las nociones de contaminación y continuidad se tornan centrales.

Como artista, el primer compromiso de Banville es con la belleza, la creación de lo que podría ser la oración perfecta, y la decisión de hacer que la prosa se oriente hacia la densidad de lo poético. Pero también ha sido parte de su proyecto convertirse en una figura de autoridad en la escena literaria mundial, un escritor cosmopolita que rebasa las fronteras de su tradición literaria de origen y que no es asociado sólo al ejercicio de un género literario o la escritura de un cierto tipo de novelas. En este análisis me concentraré en las distintas etapas de la producción del autor, vistas desde la perspectiva de la construcción de la figura autoral, y la vinculación de tales etapas con las nociones de "imagen de autor" y "postura de autor", como las proponen, entre otros críticos, Dominique Maingueneau y Jérôme Meizoz. Es para delinear esta configuración de la imagen y la postura autorales banvillianas que llamaremos al escenario a Benjamin Black, el *alter ego* escritural de Banville; a su vez, Black contiene el germen de otros potenciales desdoblamientos y contribuye a una postura de autor caracterizada por la complejidad y la paradoja: una gran escena literaria donde el esteta, el crítico de arte, el escritor de novela negra o *noir*, el filósofo y el iconoclasta coexisten en hermosa tensión.

John Banville inició su carrera literaria en 1970, con la publicación de *Long Lankin*, una colección de diez textos que el propio autor reconoce como relatos bajo una fuerte influencia joyceana. Con este título se convirtió en lo que Maingueneau llama, en su análisis de las tres dimensiones de la noción autor, el "autor-responsable", es decir, la "instancia que responde por un texto".[2] De acuerdo con la situación del autor literario contemporáneo tradicional, en esta primera etapa, como explica el teórico, estamos frente a un nombre asociado a un texto, pero sólo un número reducido de individuos accede a las siguientes etapas. Antes de entrar en dichos estadios, es importante mencionar que para la edición revisada de *Long Lankin*, de 1984, el escritor decidió modificar la selección: conservó

[2] Dominique Maingueneau, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", p. 55.



ocho de los originales y agregó otro texto previamente publicado en *The Trasatlantic Review*. Llamo aquí la atención hacia una primera voluntad de moldeado *a posteriori* de *corpus* literario, y señalo también que uno de los textos eliminados, la *novella* "The Possesed", es parte de lo que, en mi opinión, será el origen *textual* de Benjamin Black, 35 años después. De hecho, se puede trazar una línea de reaparición y desarrollo del personaje que parte del niño (sin nombre) del cuento "Summer Voices", continúa en la figura de Ben, en "Island", y se convierte en Ben White en la suprimida "The Possessed", para luego ser el protagonista del siguiente libro y primera novela del autor, *Nightspawn*, publicada en 1971.

En *Nightspawn*, Benjamin White, un joven escritor irlandés que lucha por superar un bloqueo creativo y encontrar la manera de completar la redacción de su primera novela, se involucra en una intriga política que lo lleva a presenciar, en una escena que abunda en efectos especulares, la muerte de un tal Black, con quien él iba a reunirse. Es en esta escena donde ubico el momento en que la muerte de Black se convierte en el vehículo para que éste sea asumido por White, quien mucho después será el experimentado escritor de novela de crimen o su variante *noir*, Benjamin Black, en un contexto extratextual, aunque no necesariamente con la misma calidad empírica comprobable de, digamos, el señor Banville.

Long Lankin y *Nightspawn* son textos que muestran, desde una etapa muy temprana, la inclinación de Banville hacia lo autorreferencial, la intra y metatextualidad que caracterizarán toda su obra, los juegos lingüísticos, como anagramas o acertijos, así como la presencia obsesiva de ciertos temas: la literatura misma, la traición, el pasado o la memoria. Pero *Nightspawn* nos interesa aquí también como una obra puente hacia *Birchwood*, el tercer libro en el *corpus* de Banville, el que lo confirmó como novelista y en donde, según el propio autor, lidia con el tema de lo irlandés, claro, desde su particular enfoque posmoderno sobre la historia, las identidades y las muchas formas en que inventamos el pasado.

Birchwood (1973) es una novela ambiciosa y lograda que revela una madurez escritural adquirida en pocos años de oficio. Es la obra que cierra la primera etapa de la trayectoria del escritor y que, en el esquema de Maingueneau, correspondería a la dimensión "autor-actor", cuando Banville ya había confirmado su vocación como novelista, y el escritor logró una proyección importante como figura pública en el contexto irlandés, así como en un medio de habla inglesa más amplio. Es en esta etapa cuando, según el teórico francés, el autor es una instancia que "organiza su existencia en torno a la producción de textos, debe administrar una trayectoria, una

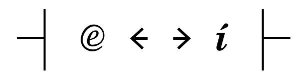
carrera [...] Se le pueden atribuir diversas representaciones estereotipadas [de lo que concebimos como el] «hombre de letras»",[3] es decir, es el momento en que quien escribe participa de manera activa en la creación de una figura que, en algunos casos, puede desembocar en la tercera dimensión del concepto de autor, la del "autor-*autoritas*" que, en el caso de Banville, se configura en la segunda etapa de su producción literaria.

A partir de 1976, Banville publica la primera entrega de lo que se convertiría en la tetralogía científica, cuatro novelas centradas en el tema de la construcción e historia del discurso científico en occidente, y su cercana, aunque muchas veces negada, relación con el discurso artístico o el procedimiento de las artes. Este grupo de textos inspirados en las figuras de Copérnico, Kepler, Newton y, de manera indirecta, en Einstein, ha sido descrito por el propio Banville como las obras que tenían la intención de ser sus "grandes novelas de ideas europeas".[4] Es decir, éstas lo transformarían en un autor en diálogo con los creadores de las diversas tradiciones europeas, una figura cosmopolita practicante de un género que goza de un halo de autoridad por encima de otros subgéneros novelísticos, y un escritor que contribuye, de forma deliberada y por la vía de las entrevistas, ensayos y reseñas, entre otros recursos, a la construcción de su "autor-*autoritas*" como un correlato de obra,[5] y quien es susceptible de tener una "imagen de autor" es decir, de entrar en "interacción con otras instancias exteriores a él mismo" que lo ratifiquen como "dotado de una autoridad".[6]

Hago un paréntesis aquí para mencionar que, tanto *Birchwood*, al final de la primera etapa, como las novelas que componen la tetralogía, consolidan la presencia del motivo y tema del gemelo oscuro, que resalto como parte del camino hacia el nacimiento de Benjamin Black, de quien no me he olvidado. Sigo ahora con el viaje en orden cronológico.

A la tetralogía científica la siguió la trilogía del arte, compuesta por *The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Athena*, una revisión de los temas de la representación, la autenticidad y la autoría en la tradición occidental, centrada en las artes plásticas pero que abarca todas la formas de lo artístico. Con este grupo de novelas Banville completa un recorrido ambicioso por los grandes temas filosóficos de la narrativa posmoderna, y se consagra, de forma definitiva, como un "*autoritas*" mayor o "gran autor".[7] A lo anterior contribuyeron no sólo la calidad de su escritura, sino las distintas

[3] *Idem*.
[4] Hedda Friberg, "John Banville and Derek Hand in Conversation", p. 202.
[5] D. Maingueneau, *op. cit*., p. 55.
[6] *Ibid*., pp. 56-57.
[7] *Ibid*., p. 58.



ratificaciones venidas de instancias externas. Mencionaré tres ejemplos. El primero, el hecho de que *The Book of Evidence* haya sido finalista del Man Booker Prize de 1989. El segundo, el éxito entre los lectores de otra novela posterior a la trilogía pero todavía dentro de esta segunda etapa de producción, titulada *The Untouchable* (1997), que hasta el día de hoy es favorita entre un público amplio que la considera "más accesible" que las anteriores, y con el componente seductor de estar inspirada en la historia de los espías de Cambridge durante la Segunda Guerra Mundial. Esta obra se hizo, además, acreedora del Lannan Literary Award For Fiction, del mismo año. Por último, y como broche de oro de esta etapa, apareció, en 1997, el importante trabajo crítico de Rüdiger Imhof, titulado *John Banville. A Critical Introduction*, referencia obligada para quienes nos dedicamos al estudio de la obra del escritor irlandés. Así, la institución, los lectores y la academia contribuyeron a la certificación del *autoritas*, quien a su vez trabajaba en la creación de una imagen de autor vinculada a su nueva posición.

Aquí me detengo un poco en las nociones teóricas utilizadas en los últimos párrafos. Para Maingueneau, el *autoritas* reconocido es el único susceptible de tener una "imagen de autor", definida como un concepto que "no se reduce ni al productor del texto ni al público: constituye una realidad inestable, pues es el producto de una interacción entre interventores heterogéneos".[8] Es decir, estamos hablando de un concepto a caballo entre lo intratextual y lo extratextual. En palabras de Meizoz, la imagen de autor está "tejida a partir de múltiples tipos de información intra y extratextuales",[9] tiene que ver con el análisis interno, pero también concierne al discurso del *scriptor*[10] en relación con las informaciones de las que dispone el lector sobre el escritor. En un texto del 2013, y recién publicado en español en 2015, Maingueneau insiste en que, si bien el autor participa en la construcción de la "imagen de autor", ésta se centra "en la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor: críticos, profesores, gran público...".[11] Para el teórico, se pueden identificar dos zonas de activación de una imagen de autor: la zona que concierne al texto, y la que tiene que ver con el *actor*, "cuyo comportamiento se apoya y actúa sobre las representaciones colectivas de lo que es la

[8] D. Maingueneau, *op. cit*. p. 51.
[9] Jérôme Meizoz, "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", p. 90.
[10] El término *scriptor* retiene aquí los ecos de su origen barthiano, por lo que se usa con la intención de trastocar o evitar el peso de la noción tradicional de autor/autoridad, y poner el énfasis en una instancia productora que no preceda o condicione la interpretación.
[11] D. Maingueneau, "Escritor e imagen de autor", p. 18.

actividad normal de escritor en un lugar y en un momento dados".[12] Para Maingueneau es importante resaltar que el autor no tiene el control de la "imagen de autor", ya que ésta no es sólo el producto de una actividad del autor, sino que "se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla".[13]

En el caso de Banville, en esta segunda etapa de producción literaria, ya mencionada y que tiene lugar entre 1976 y 1997 (alrededor de 21 años de carrera literaria), es cuando se configura una "imagen de autor" como filósofo del lenguaje y esteta incurable, como escritor erudito y solemne, autor de novelas difíciles, muchas veces con atmósferas oscuras que lo vincularon a la estética del gótico posmoderno. Es también la etapa cuando, por un lado, la contaminante vinculación con las voces narrativas de sus obras —en muchas ocasiones narradores masculinos en primera persona caracterizados por ser eruditos y despóticos—, así como, en el contexto extratextual, las entrevistas y otras apariciones públicas contribuyeron a su imagen como figura "arrogante", que hace declaraciones radicales sobre las obras de otros autores y que "reniega" de la tradición literaria irlandesa: insiste en deslindarse de la figura de Joyce; afirma que no elegirá el autoexilo, pero tampoco se quedará en Irlanda para hacer "lo mismo que los otros";[14] se niega a asumir el papel de vocero de una tradición nacional. La paradoja de la consagración y el repudio opera aquí con una fuerza que está vinculada con lo textual, pero lo rebasa; con la confluencia de los gestos y palabras del autor-actor, pero los supera; y con la entrada en una escena mediática, que nos empuja hacia la tercera etapa de producción en la obra de Banville y también hacia el concepto de "postura de autor".

A partir del año 2000 y con la publicación de *Eclipse*, da inicio la tercera fase en la escritura del autor. Este periodo, que llega hasta el 2015, está caracterizado por la diversidad y la multiplicidad, en más de un sentido. En las obras incluidas persisten los rasgos ya mencionados, pero en la nueva trilogía, conocida como la *Alexander and Cass Cleave trilogy* (*Eclipse*, *Shroud* y *Ancient Light*), domina el lenguaje poético e irrumpe, de forma contundente, la presencia de lo onírico como una bruma que permea todos los niveles de las obras. Intercalada con esta trilogía, apa-

[12] *Ibid*, p. 21.
[13] *Idem*.
[14] *Vid*. Hugh Haughton y Bryan Radley, "An Interview with John Banville", pp. 865-866 (traducción mía).

rece *The Sea*, la novela que fue galardonada con el Man Booker Prize, en 2005, y que significó la ratificación de Banville como “gran autor”. A partir de este momento, sus obras se traducen a una enorme cantidad de idiomas, se publican importantes estudios críticos sobre éstas, el Trinity College Dublin compra sus manuscritos (los correspondientes a los años entre 1968-1988) para incorporarlos al acervo bibliotecario, etcétera. Y es justo después de este momento de éxito y consagración plenos que nace Benjamin Black.

Benjamin Black es un escritor de novela negra que ha publicado hasta ahora, con gran éxito, un total de nueve obras, de las cuales siete pertenecen a la serie Quirke, es decir, están protagonizadas por el Doctor Quirke, patólogo forense del Hospital de la Sagrada Familia de Dublín, y detective aficionado quien, junto con su amigo, el inspector Hackett, integra(n) una peculiar reformulación de la pareja Holmes-Watson (o el binomio del detective orillado a serlo, quien establece una parcial alianza con el detective profesional, personaje menos intuitivo o con un reducido acceso a estratos sociales privilegiados), en el contexto del Dublín de los años cincuenta. Se trata de novelas con una prosa pulida, un buen manejo del suspenso y énfasis en las atmósferas oscuras, como corresponde a las convenciones de la mejor narrativa negra que, en la pluma de Black, se ve dotada de elegancia e ingenio. Pero Benjamin Black es un *alter ego* escritural de John Banville, una instancia autoral que pone de manifiesto lo que de artificio hay en la noción “autor”; es un “autor-responsable” a quien Banville brinda cuerpo y *corpus* para que exista incluso en la dimensión “autor-actor”. Estamos frente a un fenómeno que no es de simple seudonimia, sino algo más cercano a la heteronimia, aunque sin llegar al grado, todavía, del caso Pessoa.

Cuando Banville cuenta los orígenes de Black (y le divierte mucho ser Black o hablar sobre Black), adopta (algunas veces, y esto es parte del juego) una actitud de aparente ingenuidad y aclara que las tres primeras novelas de la serie Quirke habían nacido como guiones para una serie televisiva que, en un primer momento, no se filmó. Tiempo después, quiso sacar estos guiones del cajón y convertirlos en novelas pero, dado que se trataba de una escritura distinta del resto de su obra, decidió que dichas novelas tenían que ser atribuidas a otro escritor, para que los lectores supieran que se trataba de algo diferente. Tras el éxito de las obras como novelas, la BBC le propuso filmarlas. La serie televisiva, protagonizada por Gabriel Byrne, fue también un éxito de pantalla, y así nació el escritor Benjamin Black. Hasta ahí la explicación es aceptable, aunque no deja

de ser significativo que la publicación de la primera de estas obras haya ocurrido justo en el 2006. Además, Black no se detuvo ahí: la saga Quirke ya cuenta con siete novelas, y Black ha publicado otras dos en el mismo género, pero fuera de dicha serie. El autor Benjamin Black cuenta con su propia página web, diseñada con una estética completamente distinta de la página de Banville, y con contenidos diferentes. La figura de Black adquirió una fuerza tal que, ahora, es invitado a encuentros de escritores de novela negra como Benjamin Black, y Banville adopta, para esas ocasiones, una manera de vestir y un lenguaje corporal distintos de los asociados a la figura original u ortonímica, es decir, que Banville lleva a cabo una *impersonation* de Black, y esta "entrada en personaje" (o, mejor dicho, "entrada en autor") forma parte de un *performance* autoral que coincide con lo que varios teóricos denominan como "postura autoral".

Para Meizoz, una postura de autor implica "una relación entre los hechos discursivos y las conductas de vida en el campo literario".[15] Se trata de "la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas".[16] Un equivalente de lo anterior es, para el mismo Meizoz, el término *persona*, es decir, *per-sonare*, "aquello a través de lo cual uno habla y que instituye a su vez una voz y su lugar social de inteligibilidad".[17] La postura es un tipo de imagen que el escritor construye en el tiempo y de manera acumulativa. Para Maingueneau, esta noción "privilegia las estrategias utilizadas por el productor para posicionarse en el espacio literario",[18] y para Aina Pérez y Meri Torras, quienes siguen en esta definición a Meizoz, la postura de autor "articula una perspectiva *interna* y otra *externa*, vinculada a la «presentación de sí», a menudo espectacularizada, «en los contextos en los cuales la persona encarna la función-autor»".[19] El vínculo con la idea de espectáculo es de gran importancia aquí. Si bien el productor no está en control absoluto de lo que antes definimos como "imagen de autor", en la dimensión "postura de autor" es donde intenta controlar o dirigir las presentaciones de sí construidas en sus puestas en escena mediáticas, las cuales incluyen las representaciones fotográfica y audiovisual, las entrevistas, y otras.

[15] J. Meizoz, *op. cit.* p. 85.
[16] *Ibid.*, p. 86.
[17] *Idem.*
[18] D. Maingueneau, "Escritor e imagen de autor", p. 18.
[19] Aina Pérez y Meri Torras, "Autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)", p. 6. Esta posición no sólo incluye las citas textuales de Meizoz sino que se alinea con las nociones sobre la función-autor propuestas por Michel Foucault.

Así, la instancia autoral Benjamin Black es una de las estrategias de Banville para la creación de su "postura de autor", en la cual se refuerzan algunos de los elementos ya mencionados como parte de su imagen de autor, pero se incorporan otros que tienen la intención de orientar la lectura de las obras o brindar materialidad a algunos de los postulados filosóficos de éstas. Tanto las apariciones públicas que encarnan a Black como la página web de dicho autor favorecen una actitud lúdica frente a la noción de la inestabilidad identitaria, y establecen, por ejemplo, un linaje literario específico desde donde la obra de Black tendría que ser leída: mientras que detrás de la escritura de Banville podemos identificar la presencia de Nietzsche, Wittgenstein, Beckett, Nabokov o Henry James; las obras de Black son herederas de la tradición de Georges Simenon, específicamente las llamadas "novelas duras", como *Dirty Snow*, *Monsieur Monde Vanishes*, *Tropic Moon*, según lo indica el propio Black, en una de las pestañas de su página web oficial (*Benjamin Black's World*). Esa pestaña, de hecho, contiene la "transcripción" de una entrevista que Banville le hizo a Black (entrevista, por supuesto, ficcional), donde atestiguamos una de las maneras en que Banville participa de forma deliberada y activa en la creación de Black como un Otro con lenguajes verbal y corporal distintos del propio.

La página está diseñada con un fondo negro (en abierto contraste cromático con la de Banville), imágenes de espacios urbanos impregnados de neblina; fotografías, videos y textos que muestran a Black, vestido con gabardina negra, un *fedora* o sombrero de fieltro también negro, como una figura en movimiento —un blanco móvil— que coincide con el estereotipo del detective de novela negra —hombre duro— a diferencia de la imagen del autor Banville, quien siempre adopta una postura estática en sus entrevistas o videos, y un rostro de mirada que denota concentración y solemnidad. Asimismo, Black aparece en los videos leyendo su propia obra, práctica que Banville no llevaría a cabo, ya que este autor se ha encargado de difundir la idea de que él nunca lee su obra una vez publicada. En fin, que son diversas las estrategias utilizadas en el proceso de brindar identidad y cuerpo a ese otro llamado Black, para luego, típica paradoja banvilliana, desdibujar las fronteras entre ambos cuando, por ejemplo, el espectador que conoce el dato, identifica que el departamento, supuesta casa o guarida de Black, donde la entrevista ficticia tiene lugar es el estudio donde Banville escribe, en el centro de la ciudad de Dublín. Los juegos de distanciamiento y acercamiento son numerosos y coinciden con la noción ontológica del ser como múltiple e inestable, favorecida por Banville dentro y fuera de su escritura. Estamos ante un fenómeno que re-

basa la sinonimia, pero que tampoco es del todo heteronómico porque, por ejemplo, las ediciones de las novelas de Black, declaran en sus portadas, con poco disimulo (sobre todo a partir del segundo volumen), la identidad de Banville detrás de la de Black; es decir, otra faceta de la paradoja es que la condición de *alter ego* de Black no es un secreto, pero sí un fenómeno que parece haber adquirido cada vez más fuerza, y que el autor ortonímico, complacido, ha sabido modelar.

Me acerco aquí al final de estas reflexiones e intentaré condensar las ideas mencionadas, al mismo tiempo ofreceré algunas posibles interpretaciones sobre el porqué del desdoblamiento de la figura de Banville en Black, además de otras *impersonations* que Black ha realizado, como, por ejemplo, su adopción de la identidad de Raymond Chandler para crear un nuevo volumen de la serie Marlowe. La dualidad se ha convertido en multiplicidad, y no sabemos hasta dónde llegará el juego.

Las multiplicidades autorales presentadas en el caso Banville / Black / hiberno-Chandler y otros miembros de la progenie que el porvenir nos depare, atravesadas por la lógica de la paradoja, son un fenómeno autoral que ocurre en un contexto histórico e ideológico específico. Así, Banville primero se convierte en un *autoritas* y después crea a Benjamin Black como un escape del *autoritas*, lo cual puede leerse en, por lo menos, dos sentidos: por un lado, como una actitud de rebeldía ante lo canónico o, también, como un descanso de la tensión y esfuerzo permanente de ser John Banville: una figura caracterizada por la severidad, la seriedad, la imagen del filósofo que va desmantelando discursos con el filo de lo deconstructivo; el esteta en busca de la perfección, quien se asume condenado al fracaso, frente a un Benjamin Black que se siente orgulloso de sus novelas, puede escribir con una velocidad sorprendente y no necesita hacer un despliegue de erudición.

En contraste con lo anterior, podemos interpretar la creación de la figura de Black y el escape del *autoritas* como un lujo que Banville puede darse justo porque ya existe el *autoritas* y, entonces, puede encarnar a Benjamin Black sin dañar el prestigio del primero. De hecho, Black se beneficia del halo de escritor consagrado de Banville, cuyo nombre adquiere una presencia tipográfica cada vez más invasiva en las portadas de las novelas que, en el caso de la serie Quirke, también lucran con el éxito de la serie de televisión y explotan la imagen y popularidad de Gabriel Byrne para apelar a un público lector y espectador mucho más amplio.

En segundo lugar, podemos interpretar el nacimiento de Benjamin Black como una variante creativa que, además, facilita la realización de

varias fantasías narrativo-filosóficas. La primera de ellas sería la encarnación de la idea del gemelo oscuro (*the dark twin*, *the lost twin*, *the mute twin*, *the dead twin*, *the imagined twin*),[20] que permea la escritura de Banville y se presenta en términos tanto literales como simbólicos. En Black, esta obsesión se in-corpora, la alteridad se vuelve brutalmente material. Si para Banville el propósito de la literatura es "poner en el mundo un objeto que antes no existía",[21] entonces, en la figura de Black, la capacidad de la palabra para hacer mundo se literaliza.

Sin embargo, la paradoja se sostiene: Banville y Black son dos y, a la vez, son uno; Black y Banville son dos y, al mismo tiempo, son legión. Si la obsesión con el motivo y el tema del gemelo oscuro parece revelar una preferencia por el concepto de dualidad, éste sufre un desplazamiento hacia la multiplicidad: "We are a myridad selves",[22] dice Banville en otra entrevista y, en su escritura, las representaciones de lo que podrían parecer dualidades siempre se descomponen en multiplicidades o, si permanecen bajo la apariencia de lo "dual", esto ocurre de manera no simétrica: se incorpora un elemento de ruptura o irregularidad que no permite que "las dos mitades del huevo coincidan", así como Black es un desdoblamiento asimétrico de Banville, o el mismo Black se transfigura en Chandler, con todas las disparidades ontológicas que ello implica.

Otras fantasías de corte específicamente literario realizadas en la figura de Black y su narrativa son la opción de utilizar la voz omnisciente o en tercera persona (estrategia casi inexistente en las novelas firmadas como Banville); el placer (infantil) de contar y contar*se* historias; la posibilidad de involucrarse con un abanico de personajes que habitan una misma obra y, por último pero de suma importancia, una vía para recrear la geografía urbana de Dublín, reimaginar y reapropiarse Dublín, a partir de un lugar de enunciación tanto vocal como de subgénero novelístico desde donde resulta impertinente la comparación con la narrativa de Joyce. La saga Quirke es una astuta solución al contradictorio vínculo que Banville / Black mantienen con la tradición literaria irlandesa: una ruta alternativa y creativa frente al peso de la figura de otro *autoritas*, que en este caso sería el Joyce de *Dubliners*, *A Portrait* y, de manera muy enfática, el de *Ulysses*.

[20] El gemelo oscuro, el gemelo perdido, el gemelo silenciado, el gemelo muerto, el gemelo imaginado.
[21] *Art Lives- Being John Banville Part 1*, 4:12 min, traducción mía.
[22] "Somos un sinnúmero de seres". Aurora Piñeiro, "The Evidential Artist: A Conversation with John Banville", p. 65.

El análisis propuesto en estas páginas implica una reflexión sobre la comunicación literaria en un sentido amplio y encuentra su momento más transgresor en la desestabilización de la frontera entre lo intra y lo extratextual. El caso Banville / Black nos brinda elementos para pensar en la autoría como un entramado textual heterogéneo, que Pérez y Torras describen como "producto de la obra [...] y de los diversos procesos colectivos inherentes a la literatura entendida como dispositivo comunicativo, institucional e identitario".[23] El juego de las fronteras porosas, la participación de instancias diversas y el gusto por lo que se despliega en abierta abundancia me llevan a pensar que en la página impresa, en las páginas web y en la calle, codo a codo, Banville y Black son mucho más que dos.

[23] A. Pérez y M. Torras, *op. cit.*, p. 5.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BANVILLE, John, *Ancient Light*. Nueva York, Vintage, 2013.

———, *Athena*. Londres, Secker & Warburg, 1995.

———, *Birchwood*. Nueva York, Vintage Books, 2007.

———, *The Book of Evidence*. Londres, Secker & Warburg, 1989.

———, *Doctor Copernicus*. Boston, Godine, 1984.

———, *Eclipse*. Londres, Picador, 2000.

———, *Ghosts*. Londres, Secker & Warburg, 1993.

———, *Kepler*. Boston, Godine, 1984.

———, *Mefisto*. Boston, Godine Publisher, 1989.

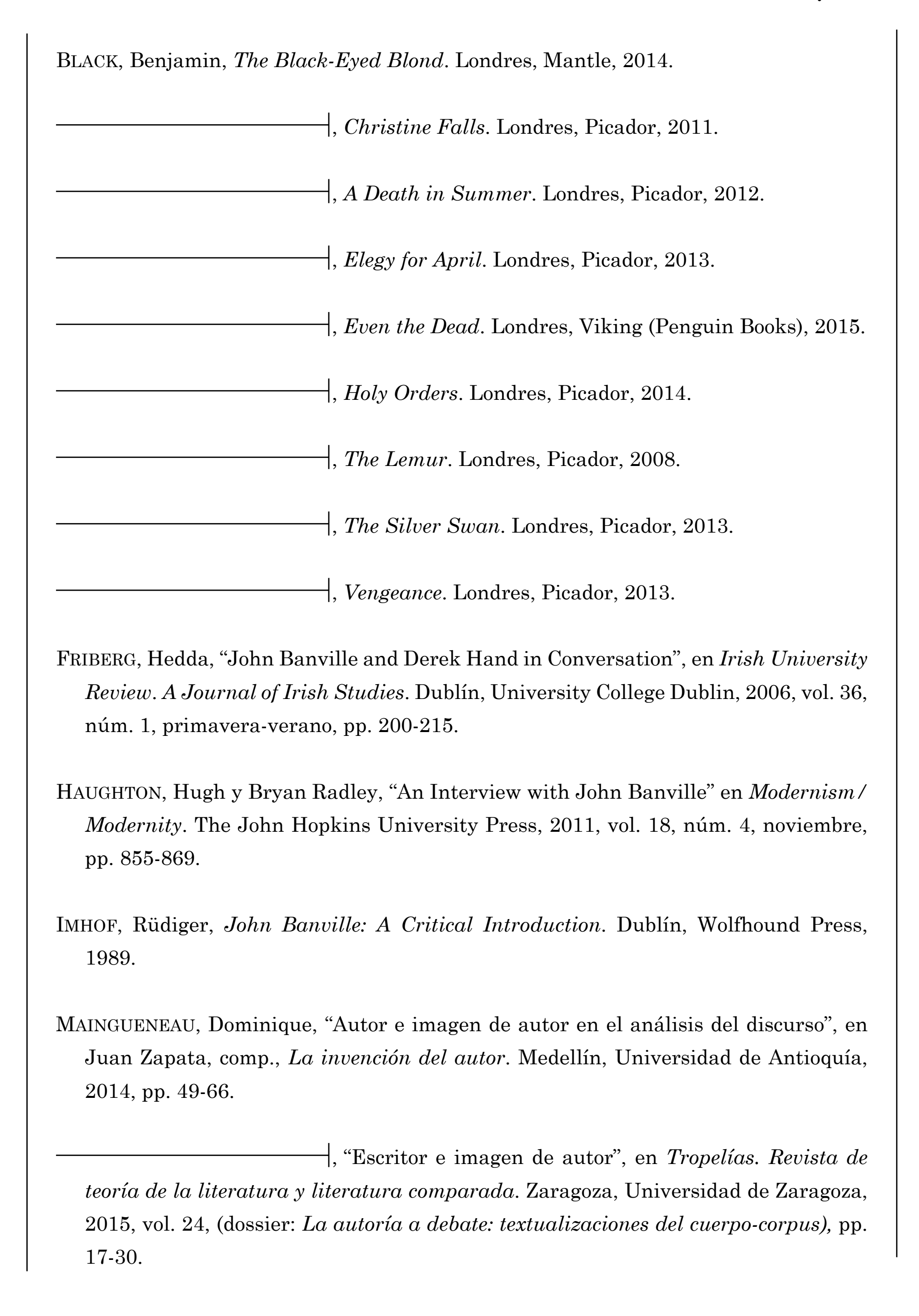
———, *The Newton Letter*. Nueva York, Warner, 1991.

———, *Nightspawn*. Londres, Secker & Warburg, 1971.

———, *The Sea*. Nueva York, Vintage Books, 2006.

———, *Shroud*. Nueva York, Vintage Books, 2004.

———, *The Untouchable*. Londres, Picador, 1997.



BLACK, Benjamin, *The Black-Eyed Blond*. Londres, Mantle, 2014.

———, *Christine Falls*. Londres, Picador, 2011.

———, *A Death in Summer*. Londres, Picador, 2012.

———, *Elegy for April*. Londres, Picador, 2013.

———, *Even the Dead*. Londres, Viking (Penguin Books), 2015.

———, *Holy Orders*. Londres, Picador, 2014.

———, *The Lemur*. Londres, Picador, 2008.

———, *The Silver Swan*. Londres, Picador, 2013.

———, *Vengeance*. Londres, Picador, 2013.

FRIBERG, Hedda, "John Banville and Derek Hand in Conversation", en *Irish University Review. A Journal of Irish Studies*. Dublín, University College Dublin, 2006, vol. 36, núm. 1, primavera-verano, pp. 200-215.

HAUGHTON, Hugh y Bryan Radley, "An Interview with John Banville" en *Modernism/ Modernity*. The John Hopkins University Press, 2011, vol. 18, núm. 4, noviembre, pp. 855-869.

IMHOF, Rüdiger, *John Banville: A Critical Introduction*. Dublín, Wolfhound Press, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata, comp., *La invención del autor*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2014, pp. 49-66.

———, "Escritor e imagen de autor", en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, vol. 24, (dossier: *La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus),* pp. 17-30.

MEIZOZ, Jérôme, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata, comp., *La invención del autor*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2014, pp. 85-96.

PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri Torras Francès, “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”, en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, vol. 24 (dossier: *La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus),* pp. 1-16.

PIÑEIRO, Aurora, “The Evidential Artist: A Conversation with John Banville”, en *Nordic Irish Studies*. Dalarna University Centre for Irish Studies, 2015, vol. 14, 2015, pp. 55-69.

“Art Lives- Being John Banville Part 1” en “Links”. Nueva York: Henry Holt and Company, Picador, Macmillan Audio, 2008. 20 de octubre de 2015. [En línea.] <http://www.benjaminblackbooks.com>.

“Benjamin Black’s World”, “Links”. Nueva York: Henry Holt and Company, Picador, Macmillan Audio, 2008. 20 de octubre de 2015. [En línea.] <http://www.benjaminblackbooks.com>.

Página electrónica oficial (y personal) del autor John Banville. 20 de octubre de 2015. <www.john-banville.com>.

La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral. Un acercamiento a partir de "Agua de bordes lúbricos" leído por Coral Bracho en viva voz[1]

@

Susana González Aktories
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Presentación

¿Cómo importa el sonido a la poesía y qué representa en términos literales si se da seguimiento a esta preocupación? Es ésta la inquietud que originalmente movió la elaboración del presente estudio, tomando como ejemplo "Agua de bordes lúbricos", uno de los poemas más conocidos, traducidos y más frecuentemente leídos por la escritora mexicana Coral Bracho. Se trata, además, de una muestra que permite corroborar no sólo el dominio de la autora sobre su texto al leerlo en voz alta, sino también el papel que cumple la dimensión sonora en su poética, cuyas motivaciones son tan particulares como apasionantes.

[1] Este ensayo fue presentado en una versión preliminar —casi embrionaria— como ponencia en el Coloquio Internacional "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea", llevado a cabo el 30 de octubre de 2015 en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, en el marco del Proyecto PAPIIT clave IN405014 de la DGAPA-UNAM. Agradezco el intercambio que a raíz de este primer esfuerzo tuve con Coral Bracho, así como con quienes compartieron estos intereses poéticos, sonoros y autorales: Alexandra Aktories, Salvador Fernández Félix, Cinthya García Leyva, Carlos Lingan, Mónica Mansour, Aurelio Meza, Aina Pérez Fontdevila y Alejandro Romero. Sin sus observaciones, el texto no habría tenido los mismos alcances.

No debe olvidarse que este poema forma parte de un quehacer literario que se da a conocer en su materialidad escrita, y es de este modo —como texto impreso— que comienza a circular y a legitimarse.[2] Ello explica, asimismo, que sea este plano concreto en que centro la crítica para su valoración y análisis, siendo la referencia al sonido, si acaso, conceptual y accesoria: a veces quedando limitada a metáforas o analogías que se establece entre lo poético y lo musical; otras, concentrada en ejercicios estructurales y taxonómicos que dan cuenta de factores como el ritmo, la métrica, las acentuaciones, aliteraciones y rimas presentes en el cuerpo poético.

Sin desdeñar estos indicios acústicos que ofrece el poema escrito, interesa aquí resaltar lo que aportaría a la crítica su propia ejecución sonora, aspecto al que los conocedores de la obra de Bracho han dedicado apenas algunas líneas.

Puede decirse que el estudio de la poesía en su dimensión predominantemente sonora es una práctica de reciente desarrollo, y son contados todavía los trabajos que consideran la identidad vocal de manera específica y concreta. Una de las razones se debe al reto que plantea su condición ontológica; a saber: se trata de una expresión efímera, que al momento de articularse, desaparece, dejando apenas una impresión, una imagen sonora en aquel difuso plano, entre la percepción aural y su reconfiguración en la memoria. No obstante, la voz literaria como hecho sonoro ha venido dejando otras valiosas huellas materiales a lo largo de las últimas décadas, gracias a su inscripción y su acceso mediante aparatos de grabación en audio. Al ser de uso cada vez más común, estos medios han dado pie a nuevas formas de análisis material y "objetivo", permitiendo reproducir una presencia vocal tal como se manifestó en cierto momento y circunstancia.

La materialidad sonora de la poesía derivada de este tipo de registros conlleva una actitud de escucha que, para el caso particular de Bracho, invita a vincularla con esa otra escucha interna, elemento fundador de su sensibilidad creadora con la cual se asocia su poética. Así se establece otro puente entre escritura y registro sonoro, que permite un tránsito natural y complementario entre los acercamientos centrados en el texto impreso y el que aquí se proyecta hacia soportes como el audio o aun el video.

Lo anterior despierta otra inquietud, derivada del lugar común llamado "voz autoral", que será necesario atender. Dada la filiación sonora que

[2] Es preciso resaltar este rasgo, por contraste con las propuestas en las que una obra es legitimada de entrada a partir de su circulación en audio, como ocurre hoy en día con una buena parte de la poesía sonora. Este acceso, como primera exposición a la materia poética, puede a su vez determinar sustantivas diferencias respecto a su apreciación y a su potencial "legibilidad", llevando a un dominio del criterio aural sobre el textual.

revela su autora al concebir este poema en particular, y dado que dicha orientación puede ser rastreable en diversas fuentes en las que ha quedado registrada una lectura en voz de ella misma, cabe preguntarse en qué medida referir a este concepto —voz autoral— implica más que una idea o un giro lingüístico: voz poética, voz del poema y voz de la poeta presentan matices distintos que no necesariamente son coincidentes. Por ello se presta una parte del estudio a la reflexión sobre la construcción de figura, presencia y escenificación autorales.

Con esto en mente, el presente ensayo cedió a la ya mencionada provocación de atender a los múltiples materiales grabados y videograbados de "Agua de bordes lúbricos", específicamente los que se encontraron en voz de su autora. Esto fue posible no sólo a través de las grabaciones hechas en estudio y editadas para su distribución en formato de disco, sino también a partir de los materiales azarosamente disponibles en Internet por diversas instancias, tanto públicas como privadas, guiadas todas por el ánimo de compartir y difundir esos momentos únicos de lectura.

Para la poesía en general, contar con estas manifestaciones sonoras y audiovisuales de relativamente fácil acceso resulta atractivo a la vez que provocador, tratándose de un patrimonio "in-material" cuya riqueza —paradójicamente "material"— debe ser tomada cada vez más en cuenta. En el recorrido comparativo de los registros, guiados por el intelecto pero también por la sensibilidad que despierta esa voz que nos habla, se verá que aun el mismo poema es capaz de comunicar muchas intenciones y sentidos. Cada lectura responde además a un estado y momento diferentes, que lo moldean de forma distinta. Con todo, es factible encontrar en estas comparaciones recursos que aluden a un tipo de *performance*, a un hacer de la voz que lee. "Agua de bordes lúbricos" en voz —o en voces— de su autora permite descubrir así algunas constantes y variables en estas representaciones, que se distinguen en una escucha atenta, una escucha entendida como otra forma de lectura.

Si bien en un inicio el ejercicio de este acercamiento se realizó deliberadamente fuera de las dimensiones de texto impreso para concentrarse de lleno en la escucha, en un segundo momento los materiales que fueron enriqueciendo este acercamiento demandaron sumar también la dimensión audiovisual. Así, el proceso comenzó a desdoblarse, integrando cada vez más elementos: de la idea del texto como un impulso dictado por una voz interna, pasar a la escritura; de la escritura, a la lectura en voz baja; de ésta, a una lectura en voz alta, capaz de despertar la sensibilidad aural; de la escucha, a la percepción audiovisual; y de ahí de regreso al texto y su puesta en página.

Todo ello como un flujo en forma de *loop* cada vez más incluyente, que incluso alcanzó reflexiones acerca de sus condiciones de acceso y de archivo, que también condicionan parte de su recepción.

Trazar un límite y una secuencia entre una experiencia y otra resulta, como en todo análisis, artificial, pero puede ayudar aquí a aclarar el proceso. Estas razones argumentativas requirieron también modificar el orden en el que fueron dándose los hallazgos. El estudio inicia así de forma relativamente tradicional, haciendo un *close reading* del poema, para ofrecer al lector un primer acercamiento a su estructura y contenido. Luego se transita hacia la recepción que la crítica ha tenido de la obra de Bracho en un sentido más amplio, donde es posible corroborar la incidencia en menciones sobre la dimensión sonora como forma co-sustancial a su poética. Ello, a su vez, abre el camino hacia la escucha, en la que quedarán corroboradas las impresiones o intuiciones tanto propias como ajenas, vistas además a la luz de lo que la autora ha comentado de su trabajo. La dimensión sonora del poema rastrea el cruce entre voz-carácter-figura autoral y atiende a las condiciones técnicas que implica un registro sonoro, al igual que uno audiovisual. A partir de todo ello, se contemplan algunos parámetros que serían propios de un *close listening,* precisamente como acercamiento a dicha dimensión sonora, considerando además las condiciones de su materialidad y sus soportes.

Este recorrido representa en sí mismo una aventura por aguas profundas y caudalosas, con la ilusión de mostrar los posibles cauces hacia los cuales lleva la comprensión del hecho literario en su expresión sonora.

Cuerpo textual: apreciaciones desde la lectura en voz baja

El poema en su dimensión escrita

"Agua de bordes lúbricos" forma parte del cuerpo que integra el segundo libro de poesía de Coral Bracho, *El ser que va a morir*, publicado originalmente en 1981, por el que recibió uno de los reconocimientos literarios más importantes en México: el Premio de Poesía Aguascalientes. Desde entonces, este poema se ha vuelto uno de los más distintivos de su obra, al ser incluido en numerosas antologías y al traducirse y publicarse en diversos idiomas. Estos hechos sin duda contribuyeron también a que circulara en otro formato, integrando el repertorio de lecturas en voz alta que

su autora ha presentado de forma recurrente en foros y festivales internacionales de poesía.

Como primer paso hacia la exploración de esas lecturas públicas, conviene acercarse al poema desde su dimensión textual, escrita. Como su título indica, es el agua aquí la protagonista y un claro *leitmotiv* que aparece insistentemente —para ser precisos cuarenta veces— a lo largo de los cincuenta y seis versos que lo integran. Esto en particular mediante recursos como la repetición o la anáfora.

En cuanto a su estructura, la composición se presenta en versos de dimensiones muy variables, divididos gráficamente en ocho estrofas de distinta amplitud. No obstante, invita a una lectura de flujo continuo, sin largas pausas ni interrupciones, más que las que dictan las diversas imágenes en las que se presenta del agua.

Lo que al inicio se sugiere como una descripción objetiva de esta esencia líquida, paulatinamente va adquiriendo el carácter de un canto, un trance envolvente. Los indicadores de la consistencia acuosa que ocurre en un cierto lugar bajo una determinada temporalidad aparecen en forma de sintagmas preposicionales —introducidos por *de*, *en*, *entre* y *sobre*— que dominan a lo largo del poema. Sintácticamente, además, la condición del agua es captada a partir de una adjetivación constante, que marca el ritmo transformador de su fuerza mutante, en un devenir sin tregua, por el que ésta se mantiene en vilo. Todo ello guiado por un pulso andante, cadencioso, de carácter suave y plácido, que aun así contiene una energía brotante e iluminada, evocadora de cualidades ígneas. Dominada por esta fuerza, el agua se abre a caminos sinuosos, entre esos elementos primigenios con los que parece entrar en contacto, como la piedra volcánica del basalto. El poema recorre así una amplia gama de minerales —el jaspe, el amianto, el ágata, el grafito—, pasando por otros tipos de piedra con cualidades diversas, como las esencias resinosas y vidriosas del ópalo o el ámbar, o evocando metales cuya constitución fácilmente puede asociarse con lo dúctil y lo líquido, como el oro, el plomo y el mercurio, casos en los que aparece en sus variantes adjetivadas: "áureo", "plúmbea", "mercurial".

Presas de la magia flotante y en constante movimiento de esa masa acuática, las imágenes se alternan a una velocidad pausada pero ágil, como chispazos luminosos en ese tránsito por el mundo submarino, donde aparecen suspendidas pero fugaces el alga, la ulva, la medusa, pasando luego a otros seres acuáticos, desde el individual y genérico pez hasta el plural cardumen; refiere al bagre, la merluza, el sargo, la anguila, a la nutria. Pero ese universo acuático alterna con un mundo otro, plural, de esencias

y seres múltiples, que enriquecen la secuencia de forma sorprendente e inesperada: hay una repetida evocación al fuego —en la llama o lumbre— como elemento opuesto al agua, que metafóricamente termina extendiendo sus cualidades ígneas a la esencia líquida con la que contrasta. Surgen bajo el mismo espejismo onírico seres del mundo animal que saltan fuera de la isotopía acuática, como el tigre y el lince, cuyas cualidades felinas, tenaces y fuertes, sin embargo también reflejan y contagian algo —por contigüidad en el texto— a la identidad del agua. De forma similar ocurre con la imagen huidiza del alce.

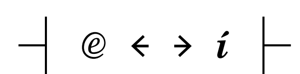
El agua luego adopta un carácter nutriente y denso, un "humor nutricio", vinculándose con la esencia lechosa de las ubres, la gravidez, la espesura de un aceite ungido, del néctar "libado" por las abejas o de la miel en su "panal reverberante". Hay construcciones que aluden a dos o más sentidos a la vez, generalmente referidos al tacto y la vista:[3] "espesura vidriante", "plúmbea en opacidad", "acuática de los brillos", "agua luz", "añil untuoso", "desbordes luminosos", "blancura acerada".

Entre ese cúmulo de sensaciones que se suceden sin una aparente lógica, también surgen en casos más contados algunas imágenes sonoras, como aquel reverberar del panal, al igual que el "silencio arqueante", o aquel pulso propio de "lo núbil cadencioso", de la "lisura acunante" o de la "llama pulsante".[4] En cuanto a la selección de verbos, a menudo se presentan en relación estrecha con la sensibilidad corporal: se evoca aquello que rosa, que se desliza y rastrea, aquello que se desborda. La secuencia no responde a una enumeración de propiedades, sino a la sugestión de un cúmulo de seres y hechos que ocurren en una dimensión y una temporalidad distintas, y cuyo acontecer sugiere incluso otras geografías estelares.

La estructura gramatical en la que se presenta este acontecer responde a un *continuum* de frases subordinadas, muchas de ellas bajo un principio simple de aparear sustantivos y adjetivos que, al responder a un amplio y especializado léxico combinado de manera inusual, en su conjunto constituyen un entramado complejo, en que las imágenes se relevan, interrumpen y traslapan, a veces incluso entrando en roce.

[3] Si acaso es en esas esencias nutrientes donde se cuela el sentido del gusto. El olfato aquí parece un sentido mucho más discreto. Queda claro que el juego de imágenes que domina se manifiesta a través de lo visible y lo perceptible a nivel táctil.

[4] Llama la atención la recurrencia a estos participios que resaltan una adjetivación que denota actividad y que guarda la mayoría de las veces un matiz perceptivo; además de los arriba señalados, aparecen también los previamente aludidos "brotante" y "mutante", a los que se suman lo "vidriante", "rastreante", "vadeante" y "hurtante".



Bracho recurre además a todo tipo de marcas visuales y tipográficas en el texto, desde encabalgamientos y versos que inician con una sangría, hasta signos de puntuación como la coma, el punto y coma, los guiones y paréntesis, con los que se refuerza ese trance compuesto de permanentes relevos. Cabe mencionar que en lo que se refiere a la dimensión escrita, la poeta insiste en una forma particular de su puesta en página, que no ha sido respetada en todas las ediciones donde se ha reproducido el poema. Así, quien crea que la coma final del poema es un error tipográfico, deberá saber que se trata de una marca deliberada y clave para un desenlace que se quiere tan inesperado y abrupto como el propio fluir de imágenes en el poema. Es la coma final la que hace un guiño para entender que el flujo continuaría, sin fin, en alguna otra dimensión, más allá de la página y de las palabras.

La poética sonora de Bracho vista desde la crítica

La obra de Coral Bracho ha sido abordada por la crítica desde marcos teóricos muy variados, pero todos coincidentes en el interés por captar aquello que nos mueve de su poesía. Así, sus rasgos estilísticos —con frecuencia catalogados como neobarrocos, posmodernos y de carácter rizomático— se ven orientados de forma especial a apelar a lo sensible.[5]

Un ejemplo de ello puede encontrarse en el meticuloso análisis que Rita Imboden, realiza al abordar el papel del cuerpo en la poesía de Bracho. Toma para ello como referencia el poema "En la humedad cifrada" —de la misma colección poética que "Agua de bordes lúbricos" y, como éste, reeditado en la selección antológica *Huellas de luz: poesía 1977-1992* publicada en 1994—, afirmando que es "una poesía escrita desde el cuerpo y centrada en la percepción sensible". Además, agrega: "Al escribir desde el cuerpo y al hacer de él una figura y un espacio casi exclusivos de sus

[5] Bracho es sin duda una de las poetas actuales en México que más ha maravillado e intrigado por su refinada y a la vez sensual poesía, tanto a sus amigos poetas como a sus críticos. La amplísima nómina de escritores que han abordado su poesía incluye a figuras tan reconocidas como Sandro Cohen, David Huerta, José María Espinasa, Pura López Colomé, Miriam Moscona y Gabriel Zaid. Entre sus críticos, es Evodio Escalante el primero en referirse a la faceta rizomática en la poesía de Bracho, idea que fue retomada y asociada con el estilo neobarroco que también se le adjudica, y que han abordado y desarrollado otros críticos de su obra, como Adolfo Castañón, Adriana Estill o la propia Rita Imboden. El motivo de la asociación con Deleuze y Guattari le viene a la poeta por haber sido una de sus traductoras al español y haberse declarado interesada por este tipo de pensamiento (para un recuento de estos acercamientos, consúltese Rita Imboden, "Desde el cuerpo la poesía neobarroca de Coral Bracho", pp. 305-306).

poemas, Coral Bracho recuerda la relación fundadora entre cuerpo y lenguaje —entre cuerpo y poesía, cuerpo y escritura—, presente a lo largo de nuestra tradición literaria".[6]

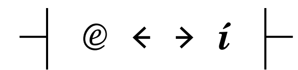
Con base en el poema por ella elegido para su análisis, ejemplifica varios de los recursos coincidentes con lo arriba señalado respecto a "Agua de bordes lúbricos", incluso en cuanto al uso de un vocabulario propio de disciplinas como la biología o la mineralogía, o respecto a la abundancia de imágenes que apelan al sentido de la vista y a la sensibilidad táctil, lo que le permite afirmar que la observación no sólo opera desde un afuera del objeto, sino también desde su experimentación. En términos que incluso parecen aplicar a muchos de los poemas que integran la colección, resalta los siguientes rasgos: la predilección por una sintaxis complicada y por un léxico heterogéneo; el manejo de la ambigüedad e indeterminación espacio-temporal; la recurrencia de imágenes sensibles construidas a partir de elementos de percepción que en gran medida son ópticos y que remiten a efectos de acercamiento o de fragmentación, capaces de componer universos caleidoscópicos profusos, múltiples y obsesivamente desbordantes; todo ello aderezado por momentos de una sutil distancia que ella califica como irónica.[7] Esto último podría entenderse como parte de una voluntad de Bracho por mantener un extrañamiento y por evitar caer en el simple goce autocomplaciente.

Una de las consideraciones sin duda más significativas para el presente ensayo es la que Imboden hace sobre las implicaciones que tiene la construcción poética planteada desde una lectura en voz alta, aquí en particular hablando de "En la humedad cifrada":

> Al leer en voz alta el poema, es fácil advertir que no se presta a su recitación —y menos aún a su memorización—, no sólo por la ausencia de rima y de regularidad métrica, sino también por la compleja sintaxis que rompe a cada paso el fluir natural de la frase. La voz tropieza constantemente con signos de puntuación poco frecuentes en poesía, como el paréntesis y el guión, mien-

[6] *Ibid.*, pp. 301-302.

[7] Además de elementos que se derivan directamente de su análisis poético de "En la humedad cifrada", Imboden hace referencia aquí al recuento explícito y a la vez esquemático de dichas características, que por su precisión merece ser citado en extenso: "*1)* el cultivo de una sintaxis compleja y complicada, así como el uso de un vocabulario heterogéneo, rebuscado, lleno de términos científicos y filosóficos; *2)* la ambigüedad e indeterminación en los espacios, el tiempo y los actores, volviendo imposible una lectura icónica, referencial o anecdótica; *3)* una visión microscópica (efecto *zoom*) y caleidoscópica (fragmentada y multiplicada) de los objetos representados; *4)* una obsesión —típicamente *barroca*— por lo desbordante y lo monstruoso, que encuentra su complemento en las figuras del límite; y *5)* la renuncia a la autenticidad u originalidad del texto literario, presentando al mundo como pura exterioridad —ficción, intertexto— y observándolo desde una distancia irónica". *Ibid.*, pp. 303-304.



> tras que otras veces lo hace justamente con la falta de ellos, en el caso, por ejemplo, de la mayúscula —en el interior del verso— a la que no le precede un punto final, quedando así suspendida la curva de entonación (vs. 13, 17, 21). En lo que concierne a la disposición tipográfica del poema, llama la atención la alternancia entre versos cortos y largos, y el uso frecuente del encabalgamiento, lo que viene a decir que gran parte de los versos no coincide con las unidades sintácticas marcadas por los signos de puntuación. El texto es continuo, sin organización en estrofas.[8]

Tal parece que la construcción del poema deliberadamente fuera en contra de su apreciación como un cuerpo sonoro orgánico. Y esto asombra sobre todo si se tiene en mente el valor que Bracho da al sonido como parte de su poética. Sin negar los retos y obstáculos que puede plantear su poesía en el plano escritural, cabe preguntarse cómo es que a pesar de todo la poeta logra transmitir también en ese plano sensorial una fuerte impresión, capaz de ser percibida como armónica y fluida.

Ya en el terreno de lo sonoro, es posible encontrar algunas observaciones por parte de otros estudiosos, que justamente reconocen los atributos acústicos de la poesía de Bracho, así como el innegable vínculo que ella tiene con la dimensión sonora. Óscar Wong, por ejemplo, al comentar el poemario *Si ríe el emperador* (2010), recurre a términos que resaltan dichas cualidades, emparentándolas con lo visual:

> Aprehender al mundo de manera sensitiva a través de esa dinámica sonora que surge de la emoción, de la conmoción ante esa voluntad de mirar el interior de las cosas, mediante la observación profunda, aguda del entorno, forma parte de la seducción poética. De manera que en la mirada sensible se genera una intimidad, un vínculo significativo entre la imagen fundamental que se contempla, con un principio de movilidad, y el espacio interior que se condensa en múltiples significados, con una dimensión demiúrgica y una tonalidad, una armonía plena de la estrofa.[9]

Wong se refiere, asimismo, a una “analogía fónica [que] genera (Escalante *dixit*), una analogía de sentido”, y continúa:

> Como elemento constructivo del verso, el ritmo asume también el matiz léxico y la cualidad de los sonidos que provoca la variedad acústica o articulativa. Las reflexiones anteriores son indispensables para abordar las características líricas de Coral Bracho —la suave respiración, apoyada en el silencio

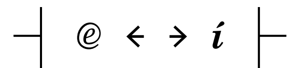
[8] *Ibid.*, p. 308.
[9] Óscar Wong, “Violencia y desamparo, orfandad y melancolía. Coral Bracho, *Si ríe el emperador*” [s. p.]

como factor central, el ámbito metonímico que provoca una dinámica descriptiva y enumerativa; las aclaraciones y precisiones dentro del esquema estrófico, induciendo una sintaxis peculiar— que prevalecen en el poemario *Si ríe el emperador* [...], donde el silencio, como cualidad fónica esencial, representa, instaura, funda una imagen sonora con un valor determinante.[10]

Pasando, con esto en mente, al breve comentario de Samuel Cortés Hamdan, "Voz y poesía de Coral Bracho", publicado con motivo de la aparición de su disco en la colección Voz Viva, se encontrará que el reseñista emplea términos parecidos a los de Imboden y de Wong en cuanto a la sensualidad y la importancia que esta poeta "verbalmente oblicua" da a las imágenes visuales: "reveladora, tierna a través del chispazo, colorida, [que] rebosa y aletea en torno a las luminosidades del cuerpo, la imaginación y el cosmos como ámbito de asombros infinitos, como espacio de las colaboraciones inusitadas e interminables". Sin embargo, también reconoce esa fuerte filiación de Bracho por lo sonoro, que "quiere el ritmo del cuerpo y de la lengua embelesada. Goza con el fluir de palabras preciosas y la afinación de un ritmo complejo que invita a segundas visitaciones, que sumerge en una respiración densa pero clara".[11] Nuevamente llama la atención la insistencia en la complejidad discursiva, en esa riqueza desbordante de imágenes, así como en la experiencia corporal, sensible, que domina sobre un fluir poético dado por aquella temática común a muchos de los poemas registrados: lo acuoso.[12] Además, se abordan aquí ya cualidades performativas específicamente vocales, como la afinación —que curiosamente aparece para hablar de un ritmo—; como el ritmo, que se califica como complejo; como la respiración, que se encuentra densa pero clara, y donde la autora aparece "con voz serena y metrónomo lento, con pausas que permiten la larga respiración demandada por cada verso concentrado, con una dicción erguida que no se permite distracciones".[13]

Acercándose todavía más a la ejecución sonora, en la presentación que David Huerta hace al CD de Bracho bajo el título de "Escritura poética, la voz de Coral Bracho", nos recuerda que la autora ha sido cantante aficionada, participando incluso como soprano durante varios años en el Coro Fi-

[10] *Idem*.
[11] Samuel Cortés Hamdan, "Voz y poesía de Coral Bracho" [s. p.]
[12] "«Pequeños peces de hiedra tornasolados», «Una piedra en el agua de la cordura», «Un arroyo imantado por la brisa y la luz», son algunos de los habitantes húmedos del disco", señala Cortés Hadman; *idem*.
[13] *Idem*. Valga al margen una observación tangencial relacionada con la manera en la que se califica aquí también la edición del disco como "sobria y elegante", dos adjetivos que bien pueden entenderse como parte de la construcción de un carácter, es decir, de un *ethos* autoral construido en torno a la poeta. Sobre estos aspectos se abundará más adelante en este ensayo.



larmónico de la UNAM.[14] No obstante, rápidamente rectifica que mediante esta casual —aunque afortunada— coyuntura acerca de los dones vocales de la autora no pretende justificar su competencia lectora.[15] Lo que queda claro es que, aun cuando reconoce como los demás críticos la complejidad que tienen los poemas de Bracho a nivel textual, parece entender —como también se quiere en este ensayo—que: "La sintaxis de Coral Bracho suele desconcertar a los lectores pero no a los oyentes".[16] Como explicación a lo anterior, el poeta resalta la sensibilidad de su colega en cuanto a la *praxis* lírica a partir de la valoración de su lectura en voz alta, como otra atractiva forma en la que se manifiesta la poesía:

> Al leer en voz alta, Coral Bracho parece rodear, envolver, asediar cada palabra o cada puñado de palabras —haces sintagmáticos de una reverberante luminosidad o de un sensual claroscuro, según el caso. La lectura en voz alta le da todo su sentido a la precisión de la forma; se trata, empero de una precisión siempre en suspenso, hecha de sinuosas quebraduras.[17]

Tras el acercamiento textual al poema, observado a la luz de las opiniones que tienen de su estilo escritural y performativo algunos de sus críticos, queda confirmado que Bracho orienta su quehacer compositivo a partir de lo sensible, con un predominio en lo visual y lo táctil, pero sin desatender la dimensión sonora, que resulta un factor fundamental, capaz de originar y encauzar su poesía.

Lo sonoro para Bracho parece tan importante que ella misma ha buscado explicar esta búsqueda a partir de lecturas que le han influido, así como mediante las filiaciones y diferencias con sus compañeros de generación. Por ejemplo, en la charla suscitada tras una de sus lecturas poéticas, en el marco del encuentro "Verso Norte", celebrado en Monterrey en 2011, compartió con el público su interés por autores como T. S. Eliot o Paul Verlaine, justamente por el papel que este recurso también merece en sus respectivas poéticas. Y con la voluntad de ubicar sus motivaciones por contraste con las de otros poetas más cercanos, concluye su reflexión hablando del

[14] David Huerta, "Escritura poética, la voz de Coral Bracho", p. 18.
[15] "En las lecturas públicas de sus textos poéticos, ella despliega lo más parecido a una interpretación musical; debe decirse aquí algo quizá poco sabido: Coral Bracho es y ha sido cantante aficionada durante largos años —su tesitura: soprano—, y ha formado parte en estos últimos tiempos del Coro Filarmónico de la UNAM. Pero en la lectura en voz alta de sus poemas no busca ella una melodía musical, ni estricta ni relajada: no canta, propiamente hablando; ofrece a la escucha un ritmo lleno, pleno, una modulación de las líneas silábicas y acentuales gracias a la cual es posible discernir, con relativa facilidad, su concepción del verso libre". *Idem*.
[16] *Idem*.
[17] *Ibid*., p. 19.

interés que encuentra en David Huerta por producir un efecto rítmico en su poesía que, sin embargo, difiere de la sonoridad tal como ella la entiende. De igual manera, por el otro extremo, se siente atraída aunque distante de la voluntad expresiva en los *performances* de Ricardo Castillo, cuyo corte es más experimental.[18]

Las ideas hasta aquí expuestas, tanto por su autora como por sus críticos, muestran un cruce constante del fino límite que separa el estilo escritural del de su lectura en voz alta. En lo que sigue, se revisarán las implicaciones que esto tiene al acercarnos con más detalle a las lecturas, donde Bracho volverá a "tomar la palabra".

Cuerpo vocal: apreciaciones desde las lecturas en voz alta

El poema en vivo y en registro como otras versiones materiales

Es muy común atribuir a un autor el crédito de ser el mejor lector de su obra. Sin embargo, esto es algo en lo que rara vez se indaga o se cuestiona.[19] El reconocimiento de la voz autoral como la de mayor autoridad se debe a la creencia de que la interpretación sonora que realiza un escritor de sus propios textos, si bien podrá no ser la más articulada e inteligible,

[18] Fernando Galaviz, *La poeta Coral Bracho en Monterrey*, archivo de video, minutos 0:18-1:07.

[19] Más allá de los posibles obstáculos que un autor puede experimentar para sentirse cómodo con su lectura en voz alta –limitaciones que pueden ir desde lo fisiológico hasta lo emocional–, también existen prejuicios socialmente adquiridos, por los que los poetas han asumido un rol discreto en la interpretación de su obra. Charles Bernstein, en su introducción a *Close Listening,* uno de los primeros compendios dedicados al estudio de las grabaciones de lectura en voz alta, advierte una actitud logocentrista por parte de los mismos poetas, quienes tienden a moderar o hasta inhibir su *performance*, pensando que una "actuación" del poema podría resultar artificiosa, dominar y desviar del sentido que las propias palabras confieren (*vid.* Charles Bernstein, *Close Listening. Poetry and the Performed*, p. 10). Lesley Wheeler complementa esta idea argumentando que, al menos desde la tradición en poesía anglófona, no era propio de un poeta considerarse *performer*, por lo cual se rehuía al dramatismo y al despliegue emocional durante las lecturas en voz alta, pues se esperaba que la figura del poeta adoptara una postura más intelectual, distanciada y con ello más "neutral" (*vid.* Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920's to the Present*, p. 140). Marit J. MacArthur, por su parte, interesada en las relaciones por las que desde la tradición antigua se vincula a las lecturas poéticas con la predicación de sermones religiosos, abunda en la pregunta de si dicho estilo neutral, también entendido como *understated style*, ha sido asumido por los poetas para connotar sinceridad –sin confundirse ésta con la espontaneidad–, y explica cómo esa pretendida neutralidad también se ha asociado con la monotonía, con el riesgo de que ésta a su vez raye en aburrimiento (*vid.* Marit MacArthur, "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies", pp. 41-42). Sobre la sinceridad, MacArthur expone cómo un *performance* con un dramatismo impostado –por ejemplo en la recitación– podría presentar un "falso *pathos*". *Ibid.*, p. 39.

está revestida de un aura original, algo como una esencia o alma que reencarna la voluntad creadora de la obra y revela las motivaciones que le dieron vida. Mauricio Molina, quien fuera un tiempo director de la serie Voz Viva de México donde también apareció editada la primera grabación de lecturas de Coral Bracho, comenta además: "La voz de un escritor es de una tonalidad alícuota en su estado puro: música concreta. Escuchamos literalmente de qué está hecha la voz del autor". Y tomando como ejemplo algunos de los registros de dicha colección, especifica: "Al escuchar una grabación de Voz Viva a menudo nos detenemos a pensar en la belleza, en la dureza, en la suavidad o, incluso, en el desagrado que nos puede producir la voz, la entonación o el peculiar acento de un escritor".[20] La descripción que luego efectúa de algunos autores mexicanos emblemáticos, a través de la impresión que dejan estas grabaciones, muestra que la voz es un indicador de muchos otros rasgos por los que estos creadores se hacen presentes, como su origen y su carácter, sus hábitos y gestos.[21] La información que aportan entonces estos materiales sobre una obra y su autor puede revelar —más allá de una idea abstracta del aura— elementos concretos y valiosos para el análisis literario, a los que de otra forma no se tendría acceso.

Charles Bernstein, uno de los pioneros en el estudio de los registros literarios en audio, constata que aun a pesar de la riqueza que aporta a un poema el contar con versiones de éste en soportes como el audio, la crítica se ha mantenido reticente a incorporar el trabajo con dichos documentos sonoros, entre otras cosas por tomar estas lecturas como meras curiosidades, versiones cuya legitimidad no parece equiparable a la de una edición escrita del texto.[22] Independientemente de estas reservas, puede justificase que hace apenas diez o quince años fueran todavía escasos los

[20] Mauricio Molina, "Voz viva: variaciones de música concreta", p. 105.

[21] Molina se refiere, por ejemplo, a la voz de Max Aub, "cuya pronunciación del castellano nos recuerda tanto sus orígenes franco-germánicos como valencianos"; a la de Juan Rulfo como de tono salmódico, "que recuerda las charlas en los pueblos de los altos de Jalisco al amor del fuego"; a la de Octavio Paz por su "juego de las oclusivas"; a la de Juan José Arreola como de "tono juguetón y desenfadado"; la de Eliseo Diego como "voz caribeña [...] que nos recuerda el tabaco y el ron"; la de Rosario Castellanos, de una "amarga dulzura"; y la de Alfonso Reyes de "tono magisterial". *Idem.* Puede observarse que estas impresiones califican no sólo las cualidades sonoras de la voz, sino su procedencia, su oficio y hasta su temperamento. Además, cuando se trata de personalidades públicas ya reconocidas, cuyas voces resultan claramente identificables, esa "aura" parece inevitablemente sumarse y proyectarse no sólo a la valoración que se haga de la voz, sino a aquello que es leído, orientando y hasta predisponiendo a su modo de escucha de forma particular.

[22] "To what extent to 'authorize' such variations as credible versions of the poem is itself an issue". Charles Bernstein, *Attack of the Difficult Poems. Essays and Intentions*, p. 116. En otro momento Bernstein abunda: "Poetry readings, while significant, have been regarded largely as extentions or suplements of the visual text of the poem. Indeed, there has been very little critical work on the poet's performance of a poem; at least until very recently, literary criticism has pretty much been confined to the printed text"; *ibid.*, p. 112.

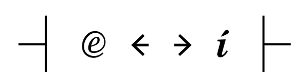
análisis enfocados en los rasgos performativos de la poesía, dado el acceso limitado que se tenía a los registros de lecturas en voz alta.[23] Ahora, sin embargo, llama la atención dicha carencia, considerando la proliferación de grabaciones —no sólo en audio, sino también en video— que permiten reponderar los poemas en sus formas y formatos expandidos.[24] Esto vale también para casos como el aquí abordado de Coral Bracho, cuya poesía goza popularidad debido, entre otras cosas, a su circulación cada vez mayor en los más diversos soportes:[25] el escrito, tanto en publicaciones impresas como digitales, disponibles incluso en traducciones a otras lenguas; el sonoro, mediante lecturas grabadas en estudio por la misma autora y editadas en CD o accesibles a través de *podcasts*,[26] así como los registros existentes en audio de las versiones en idiomas como el inglés o el francés leídas por sus traductores; la audiovisual, gracias a los videos de las presentaciones públicas de la autora —acompañada en ocasiones por los mismos traductores—, grabados tanto de forma profesional como por aficionados; y finalmente, las versiones en video de lecturas realizadas por terceros,

[23] Parte de esta carencia, según confirma el propio Bernstein, se debía a la dificultad de encontrar estas fuentes, cosa que sobre todo ha cambiado en los últimos quince años al obtener muchos de los materiales directamente de sitios en red; *idem*. Otro problema, como reconoce Katherine Hayles en un sentido amplio que abarca las materialidades literarias más allá de la escrita y la sonora, es que tendemos a juzgar y acercarnos a otras formas de literatura bajo los mismos criterios, parámetros y marcos teóricos que los que usamos para referirnos al texto impreso y a las prácticas de escritura. Hayles aclara que si hay un cambio en el sustrato del artefacto, esto no sólo afecta su modo de recepción, sino que incide en la valoración del mensaje literario. (*Vid.* Katherine Hayles, *Writing Machines*, pp. 37, 39). Y esta valoración traería consigo el desarrollo de las correspondientes herramientas para estos otros acercamientos.

[24] Existen afortunadamente ya algunas excepciones que comienzan a modificar esta inercia, como el trabajo de Jason Camlot, quien realiza una historia literaria a partir de las grabaciones sonoras que forman parte del proyecto Spokenweb en Canadá. En un artículo escrito en coautoría con Darren Wershler, ambos vislumbran precisamente el papel que pueden tener las lecturas poéticas en su dimensión sonora para la crítica literaria. Darren Wershler y Jason Camlot, "Theses on Discerning the Reading Series".

[25] La popularidad del poema es evidente, pues como ya se ha señalado desde el inicio de este ensayo, ha sido de los más antologados y traducidos, pero además porque es de los que más versiones se han grabado en audio y en video, lo cual habla además de una preferencia tanto de su autora para leerlo en público como de quienes la registran y quienes realizan sus propias lecturas y versiones que comparten de la misma forma en red. Pero detrás de estas posibles apreciaciones hedonistas, podría preguntarse qué dice sobre la obra y sobre la autora el que poemas como éste se vuelvan más famosos que otros. Estas inquietudes merecerían un desarrollo más amplio, que apuntaría a una posible reflexión sociológica sobre los gustos poéticos en determinado grupo o época literaria, y más aún, podría revelar si la popularidad de un poema es mayor de acuerdo con su circulación en un medio sobre otro. Quedan aquí simplemente señaladas como otras vías de estudio a seguir.

[26] Aun cuando el poema no figura en la lista de *tracks* que presenta la página web *Descarga Cultura* de la UNAM, como podría esperarse, en el *Periódico de Poesía* sí se ofrece un vínculo a su reproducción sonora, teniendo como fuente el CD de la colección Voz Viva. [En línea.] <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/85-audio/audio/1788-039-audio-voz-viva-coral-bracho>. [Consulta: 26 de agosto, 2015.]



algunas incluyendo otros elementos que se suman al discurso, como la música o la danza.[27]

El punto de partida para esta exploración en particular fue la grabación de "Agua de bordes lúbricos" en la versión oficialmente más reconocida, al ser producto de la emblemática colección Voz Viva, en su serie Voz Viva de México. Editada por la UNAM en 2010 bajo el título *Huellas de luz,* esta lectura fue compilada junto con otros veintiocho poemas tomados de la antología poética a la que previamente se hizo referencia, publicada en 1994 (con una reedición en 2006), que a su vez reunía una selección de la obra escrita por Bracho entre 1977 y 1992. Se trata, pues, de una de las únicas antologías sonoras de poemas "consagrados" de la autora, que ya antes habían circulado en forma impresa,[28] y es —junto con otra edición en audio realizada por el Fondo de Cultura Económica (FCE)— uno de los más recientes registros leídos en voz de su autora.[29]

De las versiones en video, la primera fue documentada durante el 5° Festival Internacional de Poesía de Rosario, en Argentina (septiembre de 1997);[30] la segunda, derivada del Poetry Translation Centre Londres (oc-

[27] "Agua de bordes lúbricos" puede encontrarse, por ejemplo, en una versión leída por un aficionado, Jair García-Guerrero, que se presenta como médico y escritor regiomontano, quien la subió a red en octubre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=UdvZDEmh6Z0>. [Consulta: 26 de agosto, 2015.] Otra versión más interdisciplinaria la ofrece la compañía de danza y música árabe Khamsa, subida en agosto del 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=eQTtzgURPbU>. [Consulta: 26 de agosto, 2015], tras la presentación ante un círculo pequeño de espectadores en una librería de la Ciudad de México. En ambos casos el poema adquiere matices e intenciones diferentes y distantes a los que la misma autora imprime a sus lecturas. No será aquí el lugar para abundar en ellas, aunque sería interesante contrastar estas versiones y reapropiaciones con las interpretaciones hace su autora, sobre todo en los matices sonoros que mostrarían intenciones distintas.

[28] Se sabe que en la colección Voz Viva, aunque los editores hagan sugerencias, son los autores quienes eligen la obra a grabar. Conocer los criterios de selección podría en este caso revelar si se trató de preferencias de lectura de poemas que, además de haber sido de los más reconocidos y acaso también galardonados, se habrán privilegiado para esta lectura en voz alta por sus intenciones sonoras. Se insiste en el carácter previamente escrito del texto para explicar la tendencia común en estos casos de subordinar la lectura a la edición impresa, por oposición a lo que puede ocurrir con poemas de otros autores que llegan a circular en un inicio más como obras sonoras y donde el texto no es necesariamente ese punto de partida ni esa entidad fija o estable, aun en su versión escrita, como puede ocurrir con algunos poemas presentados por el ya citado Ricardo Castillo en sus *performances* en vivo, o en un sentido más intermedial, como se observa en las recientes presentaciones de Rocío Cerón.

[29] La lectura más reciente del poema fue realizada por Bracho en 2012, precisamente para la mencionada edición en audio de la colección Entre Voces del FCE, a cargo de Luz María Frenk, bajo el título *Trazo del Tiempo*. Se trata de una edición bilingüe integrada por dos CD, que inicia con la cortinilla musical de una partita de Bach tocada al chelo, seguida de las lecturas, primero de su autora y luego en su traducción al francés, en voz del poeta quebequense Françoise Roy. Cabe mencionar —a propósito de las dificultades de acceso que todavía se tienen a algunos de dichos materiales— que este audio no pudo ser tomado en cuenta para el presente análisis debido a la imposibilidad de adquirirlo en su momento: aunque no se encontraba agotado, a decir de los propios encargados del FCE, el CD presentaba problemas de distribución interna.

[30] El video está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MDLdGia20uw>. [Consulta: 8 de noviembre, 2016.]

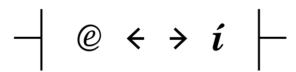
tubre de 2005);[31] la tercera, como parte de las KJCC Poetry Series, curadas por Lila Zemborian con motivo de la celebración verbal y visual de la cultura en América Latina, organizada por la Universidad de Nueva York (septiembre de 2007);[32] la cuarta, durante el Geraldine R. Dodge Poetry Festival en Nueva Jersey (septiembre de 2008), donde Bracho se vio además acompañada, como en 2007, por Forrest Gander, uno de sus traductores, quien a su vez leyó su versión al inglés.[33] Finalmente, el quinto video corresponde a la lectura realizada durante las International Poetry Nights en Hong Kong (noviembre de 2009).[34]

Aun cuando el lapso entre el registro más antiguo (1997) y el más reciente (2012) abarca tan sólo quince años, llama la atención que sea éste uno de los poemas más recurrentemente elegidos por Bracho para leer en voz alta, siendo que su aparición escrita data de treinta y nueve años atrás. Sobre este hecho, ella aclara que no había regresado a este poema durante mucho tiempo, hasta que comenzaron a surgirle propuestas de traducción, que pronto exigieron también este tipo de presentaciones públicas.[35]

Contar con todas estas versiones del mismo poema leído por su autora permite establecer puntos de comparación que ayudan a evaluar y calificar sus especificidades sonoras, tanto en un ejercicio exclusivo de escucha como bajo la guía que provee la información audiovisual, o contrastando luego algunas impresiones con el texto escrito en mano. Se verá entonces que si bien derivan de una fuente textual fija, surgida a partir de una intención autoral determinada, su realización nunca es idéntica y varía con cada lectura, aun a pesar de que se encuentren elementos relativamente constantes. Pero antes de llegar a ese punto, conviene detenerse en las características formales, tanto de los documentos como de las representaciones mismas.

A nivel material se puede observar una primera y fundamental diferencia en cuanto a la calidad sonora de los registros: las ediciones hechas en estudio de grabación se percibirán como más cuidadas, con mayor fidelidad y sin las interferencias sonoras que de forma natural se cuelan en las

[31] El video se encontraba disponible en <http://www.poetrytranslation.org/poems/water-of-jellyfish/original>. [Consulta: 7 de octubre, 2015], pero fue eliminado del portal poco después.
[32] El video está disponible en: <https://vimeo.com/30101093>. [Consulta: 20 de febrero, 2018.]
[33] El video está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=_1g3SBMaHLQ>. [Consulta: 8 de noviembre, 2016.]
[34] El video está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fTXCFTOkrQw>. [Consulta: 8 de noviembre, 2016.]
[35] Conversación personal con Coral Bracho, 13 de agosto de 2015 en la Ciudad de México.



versiones de las lecturas en vivo.[36] En cambio, los videos permiten recoger otro tipo de datos útiles que documentan el fenómeno de la lectura sonora como acto social, que ocurre bajo condiciones espacio-temporales específicas. Por ejemplo, al registrar parcial o ampliamente los tipos de foro en donde se realizan estos eventos,[37] al dar cuenta del tipo de público ("auditorio") que asiste a ellos[38] y al mostrar la forma en la que aparecen los autores como los principales protagonistas, ilustrando cómo su voz y sus gestos se ven condicionados por circunstancias tanto acústicas como técnicas. En cuanto a las grabaciones en video, vale además atender a cómo la cámara capta al lector en cuestión; si la toma se hace desde el público o desde otra ubicación, y hasta qué punto esto permite mostrar el espacio en su totalidad; si el registro es realizado por un aficionado o por un equipo profesional, desde una perspectiva y enfoque planeados; si hay movimientos de cámara o si son tomas fijas; si hay distintas tomas de la lectura que se editaron después para el video; si se hacen acercamientos y cuánto de ello permite apreciar ese gesto de lectura, tanto facial como corporal; si el audio viene directamente de la fuente captada por el micrófono o si deriva de la reproducción de los altavoces en la sala.[39]

[36] Desde una perspectiva positivista, se diría que un poema en audio grabado en estudio sería el que quizá más se acercaría a la "escucha ideal", pues sus circunstancias de reproducción se consideran las más adecuadas para ofrecer una vía de contacto entre el texto, la voz que lo interpreta y el escucha. No obstante, en diálogo con la poeta, ella compartió que las tomas de estudio no estuvieron exentas de retos, siendo uno de ellos la presión por parte de los ingenieros de sonido de realizar los registros con agilidad, sin posibilidad de ensayar distintas tomas: "Ellos querían que quedara bien de entrada".

[37] En todos los casos se trató de foros cerrados, aunque de distinto tamaño y diseño, y todos de corte relativamente serio, no casual, en donde el espacio del podio se ve claramente separado y de altura diferente al espacio destinado para el público.

[38] Por el tipo de festivales y de encuentros, además de por la actitud respetuosa y atenta que se ve en ciertas tomas, se infiere que se trata de un público no masivo, sino más bien especializado y conocedor del género poético, aun cuando no siempre comparta la lengua en la que se lee, como ocurre en varios de los foros internacionales donde Bracho expuso su poema en español.

[39] En la versión de 1997 la cámara parece ubicarse a la mitad del público, y en las versiones de 2007, 2008 y 2009, en cambio, las cámaras se encuentran en los flancos laterales o en lugares más elevados del foro, de modo que la poeta siempre parece dirigirse hacia otro lugar en el que está su público, no hacia la cámara. Las versiones de 1997 y de 2007 comparten además el hecho de que son registradas con una sola cámara e inician enfocándola a ella sola en *close up*, aun cuando se reconoce que comparte la mesa con otros poetas, en el primer caso, y con el traductor en el segundo, a quienes se enfoca hacia el final de la lectura del poema, abriendo el encuadre al podio completo. Por su parte, en las versiones de 2008 y 2009 se emplean al menos tres cámaras que permiten tomas desde distintos ángulos que luego son editadas para el video. En la lectura de 2008 parece haber una cámara haciendo la toma desde el extremo derecho superior del foro; otra, que se ubica en el centro al fondo, desde una altura intermedia; y otra más, que se encuentra al pie del podio, captando a la poeta de abajo hacia arriba. En la de 2009, en cambio, la cámara central se encuentra distante y elevada, y las otras dos parecen encontrarse a una distancia menor del podio, a derecha e izquierda del foro. En ambas versiones, las tomas se van alternando discretamente durante la lectura, y efectuando *zoom in* y *out* mediante el cual es posible ver parcialmente ambos foros, que parecen ser de buen tamaño y estar bien concurridos. Aunque en el caso de las lecturas de este poema hechas por su autora no se encontraron documentos realizados de forma

En cualquier caso, queda claro que ambas grabaciones —sean las hechas en estudio o durante las lecturas en vivo— permiten, cada una a su manera, entender el poema como proceso. Tomando prestada la idea de Henri Meschonnic sobre la función de la poesía, podría decirse en este sentido que el poema expuesto en voz alta —en las distintas maneras en que se difunde y registra su lectura— lo muestra más como una *actividad* que como un *producto*.[40]

Respecto a la parte vivencial de las presentaciones en directo —aunque parezca una obviedad— debe recordarse que experimentar un poema *a posteriori*, desde una grabación en audio o video, no corresponde a la experiencia que de éste se pueda tener en vivo. Para empezar, porque dichas grabaciones, si bien no son capaces de recrear la experiencia completa, ofrecen la posibilidad de una manipulación del material que se presta a una relectura (entiéndase también re-escucha) y, por ende, a un análisis pormenorizado sobre algunas facetas del proceso. Por su parte, como actividad presencial, la lectura poética en voz alta responde a factores que condicionan de otra forma su apreciación, y que incluyen:

a) La ubicación de lector en relación con el escucha (por la distancia que los separa y el contacto visual que se genera entre ambos como mecanismo discreto pero significativo de interacción).
b) La exposición que se tiene a la lectura en su sonoridad, ya sea que se limite a las condiciones fónicas naturales del autor en relación con la acústica de la sala, o que se magnifique su voz mediante el uso de un micrófono y de altavoces.[41]
c) Los elementos adicionales (sonoros, visuales, coreográficos) que influyen durante el performance, como las proyecciones de fondo.
d) El comportamiento y las reacciones sonoras que la lectura pudiera suscitar en el resto del público.[42] En cuanto a esto último, en oposi-

más artesanal por aficionados con su dispositivo móvil, sí suele uno encontrarse en la red con este tipo de materiales que registran sus lecturas. Un ejemplo es la ya mencionada charla que Bracho ofreció en Monterrey en 2011 (*vid*. nota 18).

Respecto a la calidad sonora, mientras que la versión de 2007 tiene una toma de audio ambiental, por lo que presenta incluso los ruidos hechos por el camarógrafo, las versiones de 2008 y 2009 parecen haber tomado el audio directamente del micrófono al que hablaba la poeta.

[40] *Vid*. Henri Meschonnic, "Manifiesto a favor del ritmo".

[41] Para las lecturas poéticas no se suele tener preferencias técnicas para el uso de un equipo determinado, como ocurre con los cantantes, pero dada la multiplicidad de expresiones de poesía sonora que existen actualmente, este tipo de requerimientos técnicos se está volviendo cada vez más sofisticado.

[42] Peter Middleton, al evocar un panfleto de la Poetry Society publicado en 1987, habla de la importancia que para el *performance* de un poema tiene la colaboración entre poeta y audiencia, no como una serie de individuos autónomos, sino como ese colectivo que también es condicionado por el evento,

ción a los *slams* poéticos, por ejemplo, los festivales tradicionales de poesía de los que participa Bracho presentan un aire más formal, donde el público no incide activamente en el desarrollo del programa y los poetas rara vez improvisan o recitan sus poemas de memoria.

Deanna Fong señala algo que confirma la importancia de comparar varias versiones de un poema, leídas por su autor en distintos foros y circunstancias, que demuestran hasta qué punto esto compromete en cada caso la recepción que pueda darse de la obra:

> Listening to an author read the same poem at different events across time provides new foci for criticism that include the marginalized agents of event-based literary production: the audience, who equally produce meaning by entering into a reciprocal feedback loop with the performing author, and the space of the event itself, which provides stochastic intrusions and diversions from the event's intended focus.[43]

Considerando lo anterior, y volviendo aquí en concreto a los documentos en video de las distintas versiones del poema leído por Bracho, vale agregar que aunque en su mayoría parecen haber sido realizadas por un equipo especial, revelan una dirección de cámara poco elaborada, como ocurre en general con el registro de este tipo de eventos. Muchas veces las tomas inician o acaban mostrando una perspectiva más amplia del foro, enfocando a los otros participantes o incluso parcialmente al público en el auditorio. Durante la presentación del poema, en cambio, se privilegian en todos los casos *close ups* del rostro, con tomas estáticas y encuadres que dejan fuera el cuerpo completo de la lectora, centrándose, si acaso, en captar del tronco, o del busto para arriba, que se ve moverse discretamente en consonancia con el ritmo de lectura. A este gesto se volverá más adelante.

En lo que toca a la postura corporal adoptada por la poeta —que algunas veces aparece sola y otras acompañada por otras personas que comparten

creando una red intersubjetiva que puede constituirse en un elemento más del poema. Peter Middleton, "The Contemporary Poetry Reading", p. 291.

[43] Deanna Fong, "Spoken, Word. Audio-Textual Relations in UbuWeb, PennSound and SpokenWeb", p. 18. Se puede agregar a esta observación una diferencia sustantiva que reconoce Kate Eichhorn entre la lectura en voz baja y una lectura en voz alta que involucra un espacio público: "Silent reading of a book may facilitate a private and intimate encounter with a poet, but listening to a poet in the context of a public reading is quite the opposite. Poetry performances are rarely intimate events that take place between poet and captive audience." Retomando ella también el ensayo de Peter Middleton (*op. cit.*, p. 190), recuerda que los performance poéticos actualmente tienen lugar en "lugares prestados" tales como pubs, bares, salones de conferencias, galerías de arte, aulas y teatros, y que estos espacios tienen vida propia. Kate Eichhorn, "Past Performance, Present Dilemma: A Poetics of Archiving Sound", p. 190.

el foro (poetas, presentadores o traductores)—, en dos ocasiones se la ve sentada a una mesa, mientras que en las restantes realiza sus lecturas a la manera del orador, parada frente a un micrófono, ya sea con hojas o con el libro en mano, o posándolos sobre un atril.[44]

En el *performance* mismo puede observarse que Bracho se comunica con relativa espontaneidad, como quien no lleva ensayada su "escenificación autoral" hasta el último detalle. Así también, en la gran mayoría de las representaciones inicia su intervención con un breve preámbulo —no sin cierta timidez y titubeo—, con la intención de introducir el tema del poema y de sugerir cómo opera ese retrato acuático, acaso movida por la duda de que su propia lectura no pudiera ofrecer esta experiencia. Ese material extrapoético, que Al Filreis denomina como "parafonotextual", suele brindar pistas que orientan o condicionan la percepción y escucha de la lectura poética.[45]

Veamos algunos ejemplos: en la versión documentada en Nueva Jersey en 2008, tras un breve saludo, Bracho explica: "I'm going to read a poem about water, and the images flow,[46] they escape, and there is also another sense intertwined, that is pleasure".[47] Con una formulación similar se presenta un año después en el festival en Hong Kong, comentando: "This poem is about water and it tries to get close to the movement of water, and it's also about pleasure".[48] En una conversación personal sostenida con

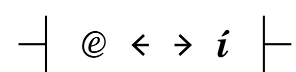
[44] La distancia de la voz frente al micrófono y la distancia de esa enunciación que se refleja respecto al auditorio es un elemento no sólo coyuntural, sino un medio que permite otro tipo de experiencia: por ejemplo, una voz que se sabe amplificada puede darse el lujo de modular si subir el volumen o crear momentos de extrema intimidad y confidencialidad mediante el susurro, por ejemplo. Esto nos hace considerar la situación derivada del espacio sonoro en que se reproduce la presentación y la cercanía que se tiene con el micrófono, muy importante en las dimensiones que adquiere la enunciación. Eichhorn, por ejemplo, desde una valoración casi etnográfica, toma el ruido de fondo en una lectura en público como parte integradora del sentido que adquiere el documento sonoro. (K. Eichhorn, *op. cit.*, 192). Por lo que toca a los contextos de lectura en las versiones recogidas, en el caso del foro del 2005, sabemos por la autora que era pequeño y percibimos poca reverberación acústica en la grabación. No así en las grabaciones del 2008 y 2009, que también se dieron frente a un público. En el registro de estudio, en cambio, la cercanía que se percibe de la voz es mucho mayor, no sólo debido a que no hay interferencias acústicas, sino a que ésta logra dominar por su presencia única. Su gesto ahí, gracias a esa cercanía, vuelve más nítidos y explícitos los efectos sensoriales producidos por la voz.

[45] "Such extrapoetic factors do serve as specific cues to the listener as to how to respond to a poem". Al Filreis, "Notes on Paraphonotextuality" [s. p.]

[46] Llama la atención que, tanto en este como en los otros casos, este momento de la explicación se ve acompañado siempre de un gesto ondulante que Bracho realiza con la mano, reforzando esa cualidad y ese movimiento del agua. Un movimiento análogo es el que tiene, esta vez con todo el cuerpo (del que se aprecia en las imágenes al menos tronco y cabeza), durante sus lecturas, como se abundará en otra sección de este ensayo.

[47] Dodge Poetry, *Coral Bracho reading a poem at the 2008 Dodge Poetry Festival, with Forrest Gander translating*, archivo de video, minutos 0:14-0:36.

[48] Ceasevent, *IPNHK - Opening [Coral Bracho 02]*, archivo de video, minutos 0:07-0:17.



ella, al preguntarle sobre esta necesidad explicativa, quedó claro que éste no era un acto del que ella estuviera tan consciente. De hecho, buscó justificarlo argumentando que dichas explicaciones se prestaban sobre todo en contextos de lectura donde el público no era hispanohablante, "para que sepa un poco de qué va".[49] No obstante, en el festival de Rosario (1997), que se dio en un contexto fundamentalmente hispánico, también inició con el siguiente preámbulo: "Este poema se llama 'Agua de bordes lúbricos' y es un poema que tiene que ver con la sensación del agua, con el flujo del agua, con el peso, con su movimiento".[50]

De particular interés para la propuesta de acercamiento en este estudio resultó sobre todo la intervención inicial que hizo en el foro de Nueva York en 2007, donde, además de recurrir a argumentos similares a los ya mencionados, revela una clave significativa y fundamental sobre la esencia que rige este poema. Dirigiéndose a una persona entre el público —con la que previamente debió tener un intercambio—, comenta:

> At the beginning you said something about the sound in my poetry. And this is not a poem related to a painting, but it's related to an image: it's the water flowing. And it might be interesting because of the images that are very abstract, I mean, abstract in a sense that they flow very quickly, so you can't grasp them in a sense, but also the way to approach that image or that sensation is acoustic, so it's like the rhythm in a certain way of water, and the heaviness and the images that escape.[51]

Y al final de la lectura agrega: "I also had to tell you that it has to do with pleasure".[52]

Esas referencias dan la clave para entender cuál es la búsqueda que la propia poeta emprendió mediante su oído interno para captar una imagen sonora, y cómo ésta se reencuentra con el sonido al verse articulada por su voz durante la lectura.

Tras los preámbulos explicativos, Bracho generalmente hace una pausa antes de dar inicio al poema. Aquí el gesto enunciativo cambia incluso de tono: la voz se vuelve más medida, determinante y en tendencia más grave y pausada, evidenciando en la prosodia que se trata de un acto de "lectura", esto es, que claramente se sigue una línea o guion prescrito, sin

[49] Conversación personal con Coral Bracho, 13 de agosto de 2015 en la Ciudad de México.
[50] Festival Internacional de Poesía de Rosario, *Coral Bracho - 5° Festival Internacional de Poesía de Rosario*, archivo de video, minutos 0:03-0:13.
[51] Temporales NYU, *KJCC Poetry Series: A celebration of verbal and visual culture in Latin America (Parte 2), Coral Bracho y Cecilia Vicuña*, archivo de video, minutos 0:38-1-36.
[52] *Ibid.*, minutos 5:38-5:42.

derivar en la actitud espontánea de una improvisación, o en las inflexiones propias de una recitación hecha de memoria.

En el apartado anterior se veía que los textos poéticos ofrecían a los críticos indicios de gran sensualidad, apelando sobre todo a los sentidos. A continuación se observará cómo esa implicación sensitiva pone también en acción al cuerpo en su representación, como si durante la lectura el cuerpo vocal y por ende el cuerpo que lo emite, no sólo realizara una descripción sino se transformara por momentos, él mismo, en el cuerpo caprichoso del agua.

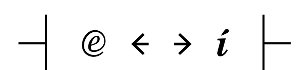
Una voz, varias presencias: impresiones de Bracho en sus lecturas

Antes de adentrarnos en el análisis comparativo de las lecturas que hace Bracho del poema, conviene plantearse en qué estado se encuentran la teoría y crítica literarias a este respecto, con el fin de ver en qué parámetros se puede uno apoyar y qué herramientas derivar de ello. Vemos que a pesar de que en años recientes se han revalorado los saberes retóricos de la antigüedad vinculados al arte de la oratoria, y se ha aprendido mucho también de la dimensión fonético-fonológica aportada por la lingüística en el último medio siglo,[53] no puede decirse que la actual formación académica para el acercamiento a la literatura haya aportado las herramientas suficientes y necesarias para extender esa praxis: no se nos enseña a leer poesía en voz alta, y mucho menos se nos enseña a escucharla y a verbalizar nuestra escucha. Por lo mismo, salvo en raras excepciones como la que ofrece Bernstein,[54] tampoco se nos muestra cómo analizarla precisamente desde la escucha.

Atender con el oído, sin embargo, puede ser comprendido como un acto de legibilidad aural elaborado, que presenta un enorme potencial para el análisis poético. La competencia sonora, traducida mediante facultades analíticas apropiadas a una *sound literacy*, es algo que puede ser

[53] Razones por las cuales aquí no nos referiremos a un análisis estilístico-retórico-estructural, tan común en el estudio de un poema, ni tampoco disecaremos la enunciación sonora como un fenómeno sonoro, a la manera que se practica actualmente en la lingüística apoyada en los cada vez más refinados programas digitales que ofrecen herramientas de visualización para establecer, cuantificar y medir patrones prosódicos, alturas, etcétera, traduciendo en gráficas y mapeando "objetivamente" ese devenir sonoro registrado en las grabaciones. Uno de estos programas, privilegiado ahora también para el análisis poético, se conoce como Adaptive Recognition with Layered Optimization (ARLO), que a decir de Marit MacArthur originalmente fue desarrollado por David Tcheng para la clasificación de cantos de aves. *Vid.* Marit MacArthur, *op. cit.*

[54] C. Bernstein, *Attack of the Difficult Poems.*



cultivado. Como tal, requiere de una atención particular que también se ha llegado a denominar *close listening*, por analogía con el detenido acercamiento a un texto escrito que conocemos como *close reading*.[55] Este tipo de competencia se conforma además de nuestras experiencias *orales*, esto es, de las que hemos desarrollado en relación con nuestras propias prácticas de enunciación en voz alta, así como de las *aurales*, que involucran nuestro cúmulo de percepciones mediadas por un efecto acústico.[56] Es en ese límite poroso de la escucha y la interpretación, entre lo que se presenta y lo que se representa sonoramente, donde el *performance* de un poema apela a los saberes de un lecto-auditor. Pero ni la conciencia de esta sensibilidad ni la abundancia de los ejemplos documentales con los que se cuenta nos dan todavía la orientación suficiente para realizar un acercamiento más detallado a esta dimensión acústica.

Para abordar desde parámetros sonoros lecturas en voz alta como las que hace Bracho de "Agua de bordes lúbricos", hace falta establecer algunos factores tangibles de análisis. Entre ellos habría que considerar la duración, la velocidad, el timbre, el volumen y las modulaciones; son éstos los que también entran en juego para comunicar un *pathos*, una emotividad.[57] Y la emotividad, por su parte, también adquiere un carácter tangible si pensamos que implica a un cuerpo sonoro que emite esa voz, y otro cuerpo al que esta voz toca y comunica sensiblemente. Hablar del cuerpo vocal no es entonces referir a un fenómeno meramente acústico.

Marit MacArthur afirma que en todo *performance* vocal de poesía está involucrado un cuerpo.[58] Dado que hoy en día son más frecuentes nuestros hábitos de leer en voz baja que en voz alta, esto es algo que tendemos a olvidar. No obstante, ese cuerpo resulta fundamental en la interpretación, al grado que es tomado muy en cuenta desde perspectivas cognitivas que apoyan el desarrollo de otras disciplinas como la musical,[59] o en prácticas

[55] *Vid*. C. Bernstein, ed., *Close Listening. Poetry and the Performed Word*.
[56] Katherine Hayles, "Voices out of Bodies, Bodies out of Voices. Audiotape and the Production of Subjectivity", p. 83.
[57] Bajo una propuesta de acercamiento denominada como "*creative wreading*", Bernstein desarrolla una tabla de parámetros cuyas categorías permiten adjetivar las impresiones de una lectura poética, con el fin de contrastar experiencias de *performance* tanto del poema impreso como de la lectura del poeta y la de un tercero. Si bien algunas categorías ahí establecidas pueden servir de referencia para calificar la escucha y consideran cualidades sonoras —sobre todo en las columnas "Stylistic textures and poetic diction", "Mood/Tone" y "Sound"—, amerita algunas reconsideraciones en puntos donde la clasificación todavía resulta difusa. La tabla puede consultarse en <http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_Poem-Profiler.html>, y es comentada en C. Bernstein, *Attack of the Difficult Poems*, pp. 44-45.
[58] M. MacArthur, *op. cit.*, p. 43.
[59] Se habla, por ejemplo, de la interpretación apoyada en una imaginación musical corporizada y situada, es decir, de una *praxis* en la que el cuerpo y las circunstancias en las que éste se encuentra son

más cercanas a la poesía como en el género dramático, que también ha aportado su parte a las reflexiones sobre el *performance* y el cuerpo. La voz en poesía, en cambio, sigue haciendo referencia sobre todo a una abstracción y no tanto a un traslado literal de pensar a un cuerpo emitiendo el sonido.

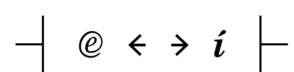
Si consideramos que la voz articulada es ese algo externado por un cuerpo —aun cuando en ese acto se despoje de éste—, resulta imposible disociarla de una subjetividad, esto es, del sujeto que la enuncia. Es así como podría entenderse también la expresión de "íntimo exterior" acuñada por Meschonnic para referirse a la poesía, tanto en un sentido figurado como el de su extensión física.[60] Como tal, incluso sin estar en presencia misma del cuerpo que la emite, en esa primera impresión sonora de una grabación, asumimos que la voz también proyecta rasgos del cuerpo enunciador mediante los cuales podemos imaginarnos a la persona que la articula. Más allá de lo que Mauricio Molina comenta acerca de las voces de los autores que integran la colección Voz Viva —en donde él mismo parecía asociar a cada una singularidades como la procedencia, los hábitos y el temperamento del hablante—, es posible en términos generales identificar también su género y su edad aproximada,[61] e incluso hacer inferencias sobre el físico, sea por correspondencia de timbre y volumen con la complexión física, o sea por el tipo de prosodia que nos lleva a imaginar una mayor o menor formalidad gestual, proyectada hasta en la manera de vestir.

Así pues, la voz no sólo habla de una forma de exposición, sino también de un estilo y aun de una pose del poeta —algo a lo que más adelante se volverá como parte de la figura autoral—, que tiene que ver con una manera de presentarse y a través de la cual se insinúa una forma de ser, tanto así que para el escucha puede resultar difícil separarlos en esa primera impresión: la voz parece (o aparece) como espejo y síntesis de un carácter. Pero ¿qué quiere decir esto y cómo debe entenderse esta relación entre estilo y carácter al abordar una lectura o *performance* poético en voz alta? ¿Qué tanto las palabras y el contenido también se cargan de este carácter? Para acertadamente poder responder a esto, resulta indispensable aplicar la intuición derivada de la sensibilidad de la escucha. A partir de ésta

tomadas en cuenta para orientar incluso su imaginación en una ejecución determinada. *Vid*. Ximena González Grandón, *La imaginación musical no representacional: una perspectiva corporizada y situada*.

[60] H. Meschonnic, "La voix-poème comme intime extérieur", pp. 61-67.

[61] Para la credibilidad de ciertos poemas la impresión de género y edad sí pueden resultar significativos: no es lo mismo escuchar un poema de amor a un hombre leído por alguien de su género que por alguien del género opuesto, como no es igual escuchar a un joven tematizar la fugacidad de la vida, que si se aprecia interpretado por una voz —puede ser incluso esa misma voz— décadas más tarde.



—que como ya se decía abreva de experiencias aurales previas—, la voz se torna en un ente que in-corpora a ese cuerpo y lo muestra como forma de ser particular. Una vez entendido esto, podemos regresar a nuestro ejemplo de Coral Bracho y preguntarnos qué nos dice su voz en una primera impresión de su figura autoral, aun sin haber tenido un contacto físico ni visual previo con la poeta.

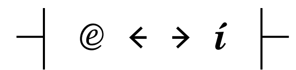
Ya al referir a las introducciones que Bracho hacía a su poema, se había adjetivado su actitud y carácter enunciativo como tímido. Partiendo de una escucha sólo del audio, se percibe además una presencia que tiende a mantener esa cualidad sonora contenida y reservada, expuesta en un registro agudo y con volumen moderado, lo cual permite a su vez asociar a ello una presencia menuda, casi frágil, huidiza, que sin embargo se ve robustecida, enriquecida y matizada a lo largo de la lectura. Íntima, serena y de espíritu contemplativo en un inicio (cosa que es perceptible sobre todo en las grabaciones de estudio y en la de 2005, en donde la voz no reverbera ni hace eco en la sala, sino que se gestiona en ese breve espacio entre la boca y el micrófono), parece capaz de transformarse para adoptar una voluntad cada vez más determinante, firme y precisa en sus intenciones, al tiempo que retrata o encarna un carácter inasible, que por momentos parece ya no hablar en voz de la persona sino de ese otro cuerpo acuático con el que se simbiotiza. Relevada así también la distancia que la hacía sentir al inicio dominada por una descripción objetiva del agua, se la siente contagiada a ella misma de las múltiples experiencias sensoriales que enuncia, pasando además de una impresión íntima, a una que apunta a un exterior cromático. Solitaria, también, ella, su voz, su presencia, como el agua en su recorrido, termina imantada, y en ese espíritu influye y cautiva al escucha para volverse, ahora él, presa de su trance, de ese cauce sonoro al que se abre y expone: voz-agua, voz-marea, voz-río.

Hasta aquí las impresiones, en las que presencia autoral y proyección de imágenes poéticas se funden en una muy personal experiencia de escucha, evocada en mayor o menor medida por las exposiciones sonoras que se tuvieron a los registros. No obstante el implícito e inevitable impresionismo que conlleva la escucha, pueden observarse, asimismo, en la recepción algunos rasgos vocales con más detalle y objetividad, tomando para ello en préstamo —con la debida cautela— algunos parámetros musicales. Esta deliberada licencia se toma con fines lúdico-exploratorios, con la conciencia de que a futuro la crítica podrá y deberá desarrollar todavía un léxico más específico. Pues resulta claro que para el ejercicio de escucha las referencias se vuelven distintas de las que ofrecerían tanto una lectura del texto

en la página como una lectura simultánea de texto y audio. En este último caso, dado que también ahí el enfoque está centrado en el texto, presumiblemente se siguen los versos mientras se escucha, para corroborar si ciertos elementos gráficos y de puntuación son o no considerados en la lectura en voz alta, como esperando encontrar en el texto las instrucciones que deberían verse cumplidas por la voz lectora (un ejercicio que por lo demás también se realizó para el presente estudio y sobre el que se comentará más adelante). Con ello, como bien afirma Bernstein, se muestra que las lecturas poéticas en un acercamiento analítico apoyado en el texto pueden no sólo no coincidir sino incluso ir en contra de lo que éste parece indicar: "Close listenings may contradict «readings» of poems that are based exclusively on the printed text and that ignore the poet's own performances, the «total» sound of the work, and the relation of sound to semantics".[62]

A partir de la sola escucha, pues, dejando todavía fuera el cotejo con la puesta en página, resulta difícil calcular aspectos como la longitud de los versos o la estructura y extensión específica que tiene el poema. Se experimenta, en cambio, su duración y, de la mano de ésta, su velocidad, es decir, su carácter agógico. En los registros grabados, la duración se vuelve además uno de los parámetros más fácilmente medibles, que a su vez permite establecer un comparativo acerca de la velocidad de lectura. En promedio, en las diversas versiones, la presentación abarca un poco más de cuatro minutos: se trata de una lectura relativamente pausada, si se toma en cuenta la extensión del texto.[63] El tiempo de exposición se torna un indicador de experiencia del poema, y para su autora, un parámetro implícito cifrado en el texto. Tanto así que ella misma, al escucharse leer, califica su velocidad durante algunas de sus lecturas como demasiado rápida o lenta, según el oído interno que ella tiene del ritmo y *tempo* que "pide" la obra, y que va en consonancia con la imagen que quiere proyectar del poema.[64] Es, por ejemplo, en la versión del 2005 donde ésta se da con más velocidad y fluidez, mientras que en las versiones de 1997 o de 2008 resulta decididamente más lenta. El ralentizar la lectura confiere además —según ella lo entiende— una voluntad "mostrativa", en que las pausas más prolongadas

[62] C. Bernstein, *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, p. 4.
[63] La lectura más rápida, de 3:55 minutos, fue la realizada en el marco de las KJCC Poetry Series 2007; la más larga es la realizada en Japón, de 4:21 minutos. Las ubicaciones precisas de la lectura del poema en los videos son las siguientes: la de 2007, del minuto 1:41 al 5:36; la del Geraldine R. Dodge Poetry Festival 2008 va del 0:47 al 4:04, pero hay que decir que en este caso la lectura inicia a partir del verso 14 ("Fuego rastreante..."), a la mitad del poema; la de Japón en 2009 va del minuto 0:22 al 4:41. La grabación del CD dura 4:11; la de 1997 va del minuto 0:21 al 4:38; es decir, 4:17 minutos.
[64] Conversación personal con Coral Bracho, 13 de agosto de 2015 en la Ciudad de México.



permiten la asimilación de cada una de las imágenes por separado (en el cotejo contrastivo que se haga luego con el texto, se verá además que dichas pausas no coinciden necesariamente con los cortes de verso ni con los signos de puntuación). Quizá no siempre estratégicas —pues su autora confiesa que a veces también se debieron a una necesidad más fisiológico-respiratoria que articulatoria del poema—, estas pequeñas interrupciones la llevan a modificar el fraseo. Pero por lo común las pausas deliberadas generan cadencias que van más acorde con el flujo semántico-sonoro que con el derivado de la sintaxis literal. Bracho muestra con ello cómo es que se trasciende aquella complejidad estilística a la que refería Imboden en su dimensión textual —recordemos también lo dicho sobre la serie de oraciones subordinadas, así como de las enumeraciones y listados—, para transformar todo ello en un encantamiento sonoro cautivador, claro y transparente. La poeta da así también la razón a Huerta cuando afirmaba que la sintaxis desconcertante para sus lectores no es tal para sus oyentes.

Pasando a las cualidades tímbricas, se suelen tomar como otro rasgo vocal identificado con el carácter: "Like the face of a poet, timbre is both out of the immediate control of an author and the best picture we have of the poet's aesthetic signature or acoustic mark".[65] En el caso de Bracho, su timbre agudo implica un color vocal que no resulta estridente ni desagradable, sino en todo caso luminoso, preciso y concentrado, en consonancia con aquello que describe. La voz no parece en ello querer revelar el ánimo de la poeta, sino aquel del agua en movimiento.[66]

Pero es sobre todo en el conjunto de timbre, altura y volumen que se genera la textura sonora completa, reveladora de un carácter. Así, si se revisan las diversas versiones del poema leído, se puede reconocer que Bracho por lo general lo interpreta con un volumen moderado que se mantiene en un rango entre el *piano* y el *mezzo forte*, y sólo por momentos aumenta en intensidad, como si mediante *sforzandi* buscara señalar y enfatizar algunos elementos. Esto ocurre además en momentos previos a que el flujo se detenga repentinamente, como llamando la atención sobre la inminente presentación de una imagen poética.

[65] C. Bernstein, *Attack of the Difficult Poems*, p. 127. En lingüística se ha comprobado, sin embargo, que el rasgo distintivo del carácter, que es más confiable que el timbre (por ser manipulable tecnológicamente) es la forma prosódica, que permite distinguir la identidad de una persona. Queda esto simplemente anotado, pues no es éste el lugar para entrar en ese debate.

[66] Esto aunado a las consideraciones sobre la aparente claridad sintáctica que alcanza el poema en voz alta, recuerda en cierta medida a ese "encantamiento monótono" que MacArthur identifica como recurso común en las prácticas poéticas de tradición anglófona, y sobre el que comenta: "What monotonous incantation obscures is the speaker's mood and most variation in the syntax. It also makes the line lengths sound more regular than they are". M. MacArthur, *op. cit.*, p. 45.

Para nutrir estos matices de escucha, cabe considerar reacciones a las lecturas de Bracho ofrecidas por compositores como Alejandro Romero, cuando señala:

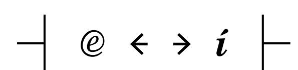
> Lo que a mí me atrapa es la riqueza de color sonoro entre cada verso. De hecho, entre cada palabra que refiere al agua, en cada regreso, hay cambios en la emisión sonora, a veces más coloridos que otras. [Esto lleva al] sonido lejos de las convenciones musicales apostándole más al timbre. [...] el ritmo también forma parte de ese proceso, pero es un ritmo liberado de lo que entendemos comúnmente como ritmo musical, es un ritmo que exalta el timbre pero desde la oralidad, desde el poema hecho sonido.[67]

Antes de pasar al ritmo, valdría todavía abundar un poco en el registro de Bracho, que aunque por naturaleza es de frecuencia aguda,[68] en estas lecturas —como ya se dijo— se tiende a cargar de cierta gravedad, mediante la cual por momentos alcanza la profundidad deseada. ¿Acaso ésta deba asociarse a la representación sonora de esa gravedad del agua en la que ella insistía en sus preámbulos? Lo que queda claro es que ésta es la que mejor se le acomoda para llevar a cabo una fina y cuidada articulación vocálica.

La modulación conforma otro parámetro sonoro importante que comunica en un nivel emotivo. Entonación, inflexiones vocales, movimiento de alturas, así como ciertas cadencias son todos aspectos asociables a dicha modulación. En este contexto, se reconoce que Bracho recurre a una alternancia interválica relativamente estable, pero sin caer en el sonsonete monótono. En el contorno melódico creado, podría decirse que dominan la tercera mayor y la tercera menor, en sus variantes ascendente y descendente. Hacia el final se entiende que este flujo podría continuar interminablemente, y que lo que se capta en el poema son apenas unos instantes. Esta impresión se ve reforzada al reconocer que en todas las versiones de lectura, sin excepción, la autora concluye la última enunciación del "agua" en un intervalo que sorprendentemente no es conclusivo, descendente, sino que asciende, abierto, como indicando algo que en el fondo estaría destinado a continuar infinitamente, como

[67] La presente cita se toma de un intercambio epistolar sostenido con el compositor Alejandro Romero el 23 de marzo de 2015.

[68] La frecuencia sería un parámetro físicamente medible, pero se trata de valores que el oído normal no puede determinar. Pero hay programas, como el ya mencionado ARLO, en los que la lectura puede graficarse por alturas medidas en Hertz, cosa que actualmente ya se practica para comparar con mayor precisión variables en distintas versiones grabadas de un mismo poema. *Vid.* Kenneth Sherwood, "Distanced sounding: ARLO as a tool for the analysis and visualization of versioning phenomena within poetry audio".



el flujo acuático, siempre sujeto a transformarse, aun más allá de la palabra articulada.[69]

Comprometida con el texto y con su flujo cambiante, Bracho no cae en la dramatización empleando su voz de forma impostada, ni se presta a arar en fáciles asonancias verbales. Ese fluir sonoro parece más bien cargado de una gran sensualidad, mediante la cual atrapa y seduce al escucha, evocando placer —quizá ese placer al que se refería en sus mismos preámbulos—, pero no a la manera de una voz erotizada. Así, más sobria que exaltada, sumergida en esa especie de trance contemplativo, se permite algún ligero arrebato, un dislocamiento, productos ambos de discretos pero perceptibles énfasis, así como de sutiles movimientos rítmicos asincopados, que se van haciendo más frecuentes a medida que avanza el poema.[70]

Sumemos en lo que sigue, a la percepción sonora de ese cuerpo textual de bordes lúbricos y de carácter líquido, caprichoso, el gesto rítmico. Éste se revela entre otras cosas en un sentido corporal, evidenciando la dinámica de ese movimiento que adopta la autora durante la lectura. En este sentido, Bernstein ayuda a situar el valor de dicha dinámica como fuerza motora aural, que puede apenas venir discretamente cifrada en el poema: "Performance allows the poet to refocus attention to dynamics hidden within the scripted poem, refocusing emphasis and overlaying immanent rhythms. The performance opens up the potential for shifting frames, and the shift of frame is itself perceived as a performative gesture".[71]

Pero distinto al procedimiento de este estudioso que se centra sólo en las grabaciones sonoras, aquí se presta atender a la información visual que también arrojan los videos, para corroborar que la impresión rítmico-sonora va acompañada de un movimiento y un gesto corporal visibles.

Al observar la gestualidad que acompaña a las lecturas, se puede notar que mucho de lo percibido a nivel de la escucha se evidencia en las versiones en video, empezando porque Bracho en efecto se percibe como una figura fina, más bien reservada y contenida, pero con la debida seguridad en la lectura de un texto que sin duda conoce bien y según el cual reacciona para la interpretación, aun cuando esto se manifieste mediante una gestualidad discreta. Por ejemplo, respecto a la velocidad y la dinámica ya abordadas, en la lectura se percibe un movimiento en muchos casos imprevisible, que responde al flujo aleatorio de esa fuerza acuática en donde se alternan

[69] Al corroborar esto con la instrucción o marca sugerida en el poema escrito, ya se dijo que éste termina deliberadamente con una coma, a manera de una interrogante abierta, suspendida.
[70] Esto coincide con versos de longitud más larga, como se comprobó en el cotejo directo con el texto escrito.
[71] C. Bernstein, *Attack of the Difficult Poems*, p. 127.

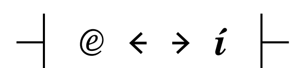
fundamentalmente metros binarios y ternarios. La secuencia que se da de forma cadenciosa como parte del encantamiento, por sus cambios imprevisibles, suma al retrato sonoro de ese cauce caprichoso. Lograr estas transiciones sonoras en una lectura en voz alta no es fácil, y la clave que encuentra su autora se cifra en el cuerpo (hasta donde éste alcanza a verse), tal como queda demostrado en los videos: aquí se revela cómo Bracho apoya este flujo ondulante meciéndose e interrumpiendo ese movimiento con cierta oscilación corporal, en ocasiones reforzada tanto por el acento tonal como por un ademán de asentir con la cabeza, claramente marcado durante la lectura. Se decía hacia el inicio de este ensayo que en el poema nunca se habla de cómo suena el agua, y sin embargo la "re-sonancia" que producen el cuerpo y la voz permite captar este retrato hablado que se hace presente a la escucha.

Independientemente de las variaciones en el *tempo*, que como se veía puede diferir según las distintas versiones, Bracho aquí se mantiene "fiel" a la velocidad expresiva que da a ciertas palabras o pasajes del verso. El *ralentando*, por ejemplo, se reconoce cuando su lectora ejerce una pausa enfática sobre una palabra, que a menudo coincide además con el acento métrico del verso, como si cayera en un tiempo fuerte del compás; el *accelerando*, en cambio, se percibe sobre todo cuando el verso parece prolongarse y la descripción verbal se extiende, cosa que se corroborará luego, en el cotejo con la versión escrita.

Los contrastes se extienden también más allá de ese movimiento oscilatorio y acompasado, sumando un color a la dinámica, no sólo por lo que el poema describe, sino por efectos cromáticos debidos a la alternancia vocálica y de consonantes, donde se transita entre las *a* abiertas y luminosas, las *o* y las *u* más oscuras y profundas. Como muestra, valga recordar el verso que da título al poema y que se repite varias veces a lo largo del cuerpo textual.

Ya se ha anunciado que la última clave para el análisis era volver al texto, para seguirlo al tiempo que se escuchaban los registros de las distintas versiones, en donde mucho de lo hasta aquí señalado podría quedar confirmado.[72] Sin afán de repetir los argumentos, vale sólo mencionar algunos rasgos: es evidente que el poema en su versión escrita, como advertía Bernstein, no se corresponde en su forma con la manera que adopta

[72] Se hicieron a una misma copia del texto marcas con diferentes colores, según las distintas versiones leídas. Por la dificultad de su reproducción a color, dicha copia no se incluye en este ensayo. Cabe mencionar que las marcas correspondían a las pausas, las ligaduras, los aceleramientos y los énfasis notorios en todas las interpretaciones, haciendo ver que no siempre coincidían en el mismo momento del texto.



en la lectura, sobre todo en lo que toca a cortes de verso o a la reacción ante los tantos signos de puntuación empleados. La lectura a veces puede demorarse o detenerse en lugares que carecen de indicación especial. Sin embargo, hay momentos en los que se mantiene fiel a una misma expresión, por ejemplo, en cuanto al gradual aceleramiento de lectura en los versos más largos y descriptivos, o en el cambio de dirección en esa fuerza impulsora de ese mecerse pendular, que aprovecha la repetición de la palabra "agua" para generar el quiebre, el cambio de patrón rítmico y de dirección en el movimiento. Asimismo, se respeta y refuerza el efecto de la aliteración, dando paso a momentos en los que se juega con la cadencia.

Por último, respecto al léxico rebuscado, éste en las lecturas en voz alta se vuelve parte consustancial del malabar sonoro pretendido, donde parece más importante entender al escuchar que entender lo que se escucha.

La lectura en voz alta como elemento constitutivo de la figura y postura autorales

A lo largo de este ensayo se ha señalado el rol estratégico que tiene la voz autoral, tanto por el carácter sonoro que ésta confiere a la lectura de sus obras como por el aura que la reviste y a la que socialmente se sigue dando un valor particular. Se mostró además cómo las cualidades vocales y performativas nos hablan de un "carácter" no sólo de la lectura, sino de quien la realiza, y cómo ese carácter también incide en el contenido de la obra leída, al tiempo que es moldeado por ésta.

Toca ahora vincular este *ethos* con la idea de "postura autoral". Cabe para ello recurrir a lo comentado por Jérôme Meizoz en uno de sus recientes estudios, en donde reconoce que si bien el traslape de fronteras entre la obra y la persona fue un fenómeno propio de ciertos artistas vanguardistas de principios y mediados del siglo XX —como Marcel Duchamp o Joseph Beuys—, en las prácticas literarias contemporáneas el cuerpo del autor —y aquí añadiría yo su voz— también se hace cada vez más presente como parte de su poética.[73] Por ejemplo, en las diversas presentaciones públicas como actos convencionalmente concertados donde se espera cada vez más

[73] *Vid*. Jérôme Meizoz, "'Écrire, c'est entrer en scène': la littérature en personne". Es posible establecer aquí el puente con la performatividad vocal, pues queda claro que entre las labores de reconocimiento de un poeta están precisamente también sus apariciones y lecturas en público. A este respecto cabe citar una extensa pero igualmente iluminadora reflexión que hace Kate Eichhorn: "The poets status has come to depend on the public poetry reading; readings are the primary avenue through which poets finance, or at least promote, their careers. But poetry readings are more than instrumental.

su participación: sea en forma de lecturas, durante firmas de autógrafos y dedicatorias de ejemplares, o bien en colaboración con otros artistas como músicos, o aun en diálogo con un público activo, como ocurre durante las también aquí ya referidas sesiones de *slam*.[74] Esta forma de hacer presencia se ha vuelto, por ende, parte integral de la circulación de sus textos, y se ha extendido, según se puede corroborar con el ejemplo aquí abordado, a otros documentos y soportes como pueden ser los registros en audio o video de dichas lecturas.

Sobre la manera de "encarnar" el texto, siguiendo con lo que propone Meizoz y aplicado al ejemplo de Bracho, se puede entender también que: "Cuando un autor presenta [*performe*] su texto, tal encarnación es al mismo tiempo un acto enunciativo (un *ethos*, una vocalidad, un tono), y un «efecto dramático» en un contexto ritualizado".[75] Esta opinión refuerza lo aquí expuesto, mostrando que la postura autoral no se concibe como algo que está meramente en el texto, sino que se vincula con una *actividad*,[76] y reconoce que en este entramado se da un vínculo entre postura, *ethos* e imagen de autor.[77]

As Middleton insists, 'performance is necessarily an embodiment of the poem in time and space'. The migration of the poem from the space of writing to the temporality and contingency of speech is by no means insignificant. In the context of the repertoire of performance, the poem can 'assume a much wider significance for the participants than the actual texts might indicate' (265). […] This may hold especially true in the case of innovative poetries. A poem that may be dismissed as 'unreadable' when encountered on the page can appear engaging and even accessible when read aloud". K. Eichhorn, *op. cit.*, pp. 187-188.

[74] "Dans les pratiques littéraires contemporaines, le corps de l'auteur se fait également plus présent. Bien que moins concertées, les prestations publiques demandées aux écrivains (lectures, séances de signature, entretiens) ou assurées par des collectifs (lectures avec musiciens, soirées slam) sont courantes, parties intégrantes de la circulation des textes". J. Meizoz, *op. cit.*

[75] "Quand un auteur performe son texte, une telle *incarnation* est tout à la fois un acte énonciatif (un *ethos,* une vocalité, un ton) et un 'effet dramatique' en contexte ritualisé". *Idem* (traducción mía).

[76] En su ensayo, desarrolla esta idea en términos que aquí conviene citar en extenso: "Envisager la littérature en termes d'*activité*, c'est, au-delà du texte imprimé, mettre en relation un ensemble d'usages et de conduites qui font partie de son énonciation même (aussi bien éditoriale qu'auctoriale). L'*engagement physique de la personne dans l'œuvre* caractérise par exemple la démarche controversée de Christine Angot. Celle-ci estime que ses textes autofictifs trouvent leur pleine réalisation non dans l'ouvrage imprimé, mais au cours de la lecture publique, lorsque la voix et le corps portent le texte et assument sa charge intime". *Idem*.

[77] *Vid*. J. Meizoz, *Postures littéraries. Mises en scène modernes de l'auteur*, y "Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur". Para aclarar un poco el uso de estos términos, cabe recordar cómo Meizoz evoca a su colega Dominique Maingueneau, quien entiende que el *ethos* puede referirse a una obra, siendo "la imagen del *inscriptor* dada en un texto particular". La postura de un escritor, en cambio, se forma a lo largo de una serie de obras que aparecen bajo su autoría. Mientras que el *ethos* se origina en el plano discursivo, el teórico suizo reconoce que la postura surge de una sociología de las conductas. Así, la postura muestra la manera en la que un autor se posiciona singularmente frente al campo literario en la elaboración de su producción artística en un sentido más bien acumulativo. J. Meizoz, "Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur", p. 4.

Por lo que toca al *ethos*, tal como lo concibe Dominique Maingueneau, se trata de "una dimensión de la escena de enunciación, más particularmente de la «escenografía», es decir, de la escena de palabra que impone la enunciación".[78] En el caso de Bracho, la escena de enunciación se funda en el texto poético, lo que lleva a considerar que también en éste opera —como quería su autora— una escenografía enunciativa con un sentido deliberadamente sonoro, cuyo *ethos* rector se basa en el retrato acústico de esa masa líquida, motivo con el que voz de la autora se encuentra y hasta se con-*funde*.

Surge además otra inquietud a la luz de lo que comenta Maingueneau: según él, ocurre con los "grandes autores" que las decisiones de edición de sus obras (basadas en una serie de operaciones de interpretación) provocan que un género no destinado a la publicación, como los cuadernos de notas o los diarios, contribuya a la creación de la imagen de autor.[79] Por analogía, podría argumentarse que las grabaciones de lecturas poéticas, entendidas como formas alternativas de presentación, si bien no conforman otro género en los términos planteados por Maingueneau, alimentan de igual manera la imagen de autor. Para el caso de Bracho, cabe pensar entonces que la edición y circulación de sus poemas en formatos sonoros y audiovisuales incide en la imagen que se tiene actualmente de ella como poeta, más allá de la construida a partir de sus textos impresos.

En un ensayo distinto, Maingueneau aborda otra faceta del *ethos* que parece igualmente aplicarse a lo que se ha venido desarrollando aquí sobre el cuerpo, pero esta vez incluyendo la dimensión de la recepción y del escucha. Según él, hay una concepción "encarnada" del *ethos*, que "se pone en evidencia a través de la noción de «incorporación», [que propongo para designar el modo en el cual el destinatario en posición de intérprete —auditor o lector— se apropia de este *ethos*]".[80] Esta "incorporación" no consiste entonces en el contagio de una emoción (lo cual referiría al *pathos*), sino en

[78] Dominique Maingueneau, "El ethos: un articulador", p. 147. José-Luis Diaz, por su parte, acuña el término de "escenificación autoral" para aportar un matiz a este proceso de construcción de presencias en el campo literario. Aclara que ésta involucra una conducta pública que forma parte de dicho discurso. Cabría resaltar aquí además lo que atañe al *ethos*, en particular en cuanto a la escena de enunciación como foro —por ejemplo, donde ocurre un recital poético—, y en cuanto a los "efectos relacionados con el tono empleado" en este acto. J. L. Diaz, *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. El oficio de un poeta —nos dice Diaz—, originalmente vinculado con una labor escritural, también llega así a participar de una cierta "vedetterización".

[79] D. Maingueneau, "Escritor e imagen de autor", p. 20.

[80] D. Maingueneau, "El ethos: un articulador", p. 140 (corchetes en el original).

el proceso mediante el cual ese escucha es capaz de imaginar y de construir a la figura del enunciador.[81]

Hablar de figura y postura autorales en los términos planteados por Meizoz y Maingueneau enriquece nuestra comprensión de las formas mediante las que se gestionan ciertos valores durante el proceso de lectura en voz de un/a poeta. Este proceso implica actos presenciales y la circulación en documentos sonoros y videograbados, que en conjunto nos revelan algo de esa voz y presencia autorales, en términos conceptuales pero tangibles a la vez. Tangibles, por lo que constituye físicamente el fenómeno como constructo sonoro que es además capaz de ser registrado. Conceptuales, porque hay que recordar que aun en estos registros se recogen apenas unas huellas de dichas presencias huidizas, voces fantasmales, espejismos no enteramente asibles, cuya existencia se debe también en gran medida la configuración que realiza el destinatario de la figura autoral. Se trata de un proceso complejo, al que sin embargo vale la pena aproximarse, con la certeza de que algo de esa dimensión aural —con la que además se identifica una autora como Bracho— termina por revelarse y volverse aprehensible.

Perspectivas para el estudio de la poesía en voz alta: consideraciones finales

Muchas de las secciones del presente estudio han abordado distintas inquietudes sobre el *performance* de la poesía cuando ésta es leída y presentada en voz alta. Se prestaron para ello la obra y la poética de Coral

[81] Maingueneau abunda en la noción de *ethos* que, aunque él toma de la práctica oratoria para verla en el marco de la escritura, aquí se presta para volver a observarla en el contexto de una *praxis* oral. Incluyo la cita en extenso, por el interés que tiene: "El *ethos* ha sido elaborado en un marco de pensamiento en el que el locutor es un 'orador'. Por mi parte, en vez de reservarlo a la elocuencia judicial o incluso a la oralidad, considero que los textos escritos poseen igualmente, incluso si la niegan, una *vocalidad* específica que permite relacionarlos con una caracterización psicosocial del enunciador (y no, por supuesto, del locutor extradiscursivo) construida por el destinatario; con un *garante* que, a través de su *tono*, autentifica aquello que dice (el término 'tono' presenta la ventaja de valer tanto para el escrito como para el oral).

[Es decir, opto por una concepción más bien 'encarnada' del *ethos*, que en esta perspectiva recubre no sólo la dimensión verbal, sino también el conjunto de determinaciones físicas y psíquicas que las representaciones colectivas asocian con el 'garante'. A éste se le atribuyen un *carácter* y una *corporalidad*, cuyo grado de precisión varía según los textos. El 'carácter' corresponde a un haz de rasgos psicológicos. En cuanto a la 'corporalidad', está asociada a una complexión física y a una manera de vestirse. Más allá, el *ethos* implica una manera de moverse en el espacio social, una disciplina tácita del cuerpo aprehendida a través de un comportamiento global]. El destinatario construye la figura de este 'garante' apoyándose sobre un conjunto difuso de representaciones sociales evaluadas positiva o negativamente, un conjunto de estereotipos que la enunciación contribuye a confirmar o a transformar". *Ibid.*, pp. 139-140 (corchetes en el original).

Bracho, tomando como ejemplo el poema “Agua de bordes lúbricos”, por sus dimensiones polifacéticas que sirvieron para ilustrar y ampliar la reflexión hacia varios terrenos vinculados con lo sonoro. Centrarse en las versiones de lectura en voz de su autora permitió además cuestionar el papel que juega desde esta dimensión la figura autoral para un escucha, y ver de qué forma nociones como “voz poética” se cargan de matices. Todo esto con la intención de despertar el interés sobre el hecho literario en su materialidad sonora, mostrando los caminos que se abren para el análisis y la reflexión. Es por ello que este último apartado no se plantea con espíritu concluyente, sino con uno explorador, que se extiende a consideraciones en un marco actual más amplio.

Dentro de ese marco, hay que recordar que fue apenas en 2002 que la UNESCO tomó postura respecto al valor social e histórico de la voz y las expresiones orales, declarándolas patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, y dando con ello también un importante reconocimiento a la documentación sonora de estos actos. Por otro lado, aunque las prácticas de registro se han vuelto parte natural de nuestras vidas y las horas documentadas en audio y en video siguen en aumento, entre otras cosas dado el creciente interés y la facilidad de registrar nuestros actos, ese material grabado sigue esperando ser adecuadamente valorado y estudiado. Pero el pronóstico es bueno, pues la conciencia patrimonial ha llevado a que en la última década se crearan los primeros acervos y repositorios sonoros, incluyendo los de literatura, algunos de los cuales son consultables en red.[82] Dichas colecciones comienzan a motivar sobre todo a una nueva generación de estudiosos a realizar los primeros trabajos de forma más profunda y comprometida, augurando para este campo distintas perspectivas. Aunque todavía de forma discreta y hasta marginal, parece haber llegado el momento de valorar estas formas de lo literario más allá de considerarlas como documentos complementarios y subordinados a la obra impresa. A juzgar por los bancos sonoros que se siguen llenando de archivos, estas fuentes permiten ver que su materialidad es tan relevante y legítima como lo es la del texto escrito. Hay que considerar además que hoy en día puede conocerse una obra iniciando por el acceso a una audición o un video, antes que por el texto mismo. Ha llegado el momento, también, de sacudirse la idea de que las lecturas en voz de sus autores son sólo curiosidades de colección u objetos fetiche.[83]

[82] Esto es sobre todo labor de aislados coleccionistas o estudiosos que han encontrado un apoyo institucional discreto, en particular si se toma de ejemplo lo que ocurre en la esfera anglófona.
[83] C. Bernstein, *Attack of the Difficult Poems*, p. 123.

La oralidad, apoyada en las nuevas tecnologías, está modificando nuestra forma de entender y acercarnos a la literatura. Así lo empezaba a observar, en un marco más amplio, Katherine Hayles hace más de diez años, cuando incitaba a la crítica a abordar y entender la literatura como acto que se da más allá del nivel semántico y verbal del texto, entre forma, materialidad, contexto y medio. En ese sentido, advertía que dicha materialidad es capaz de afectar y transformar nuestra conciencia del hecho literario, sobre todo en cuanto a las formas en las que han proliferado la creación, la circulación y el acceso a la literatura en la era digital.[84] Esto contrasta con lo que ocurría hace apenas unas décadas, en donde la falta de edición y de medios hacía que, si acaso, se conocieran poco los audios, y que se hablara sobre éstos irónicamente más *de oídas* que de realmente haberlos escuchado.

Vivimos además en un momento que se está definiendo como un *postliterate period*, en donde la materialidad de un libro, por ejemplo de poesía, es sólo una de tantas referencias, que convive con otras muestras poéticas como la performativa o la digital.[85] En ese espectro podrían ubicarse también las ediciones sonoras que se han realizado de las lecturas de poesía en voz alta, como ocurre con las colecciones Voz Viva de la UNAM o Voces que dejan huella del FCE, que como vimos han editado un buen número de poemas leídos por Coral Bracho. Pero ello debería ir de la mano de un mayor reconocimiento curricular a la edición en audio, tan importante para su creador como el que se da a la publicación de un libro. Esto rara vez ocurre, a menos que se trate de músicos o cantantes, cuya producción se cuenta en términos de sus lanzamientos de discos.[86] Así también, mientras más pronto se desmitifique y relativice —como ya está ocurriendo en este *postliterate period*— la jerarquía que se da en literatura al texto escrito sobre otras ocurrencias o versiones del mismo como son las manifestaciones orales, se podrá en la academia empezar a leer el hecho literario bajo paradigmas más ricos. Estos últimos permitiendo no sólo poner de relieve esas otras materialidades, sino también contribuyendo a un acercamiento distinto a la textualidad, por ejemplo, al interpretarla de forma similar a como hacen los músicos con la notación: tomándola no como un producto acabado sino como una instrucción relativa que lleva a la interpretación y que constituye apenas uno de varios elementos productores del sentido literario. Al final, tanto las ediciones impresas de un texto como las grabadas en

[84] K. Hayles, *Writing Machines*, pp. 9-33.
[85] C. Bernstein, *Attack of the Difficult Poems*, p. 101.
[86] David Grubbs, *Records Ruin the Landscape*, p. XX.

registros (video o audio) de las lecturas en voz alta, son todas “versiones” y re-presentaciones que se asemejan a imágenes desdobladas y proyectadas en un espejo. Y en éste son capaces de reflejarse y de reconocerse unas a otras: si la poesía desde su más antigua tradición se ha jactado de cultivar la dimensión sonora, ahora puede —en su inscripción sonora— también hacer resonar la inscripción escrita, de modo que la palabra articulada pueda reencontrarse de nuevas formas en la página. Para el caso del poema de Bracho, dada la proliferación y circulación de sus versiones, es un hecho cada vez más evidente que las materialidades y los soportes en los que éste hace presencia no riñen sino se nutren y complementan. Al comparar la gama de versiones, no se trata, pues, de determinar cuál es la más atinada u original; se trata más bien de reconocer en todas ellas cómo el poema se recrea, y de observar lo que esto hace a su sentido.

Lo anterior indica que conviene tener cada vez más presente la escucha como otra forma de legibilidad, una en la que operan procesos de reconocimiento y de síntesis de la experiencia sonora, en varios niveles. En el caso de Bracho, por ejemplo, se pudo reconocer además cómo la lectura genera proyecciones, en donde el *ethos* —en tanto carácter vocal y carácter autoral— y el *pathos* —entendido como el carácter interpretativo y temático de aquello que se lee— pueden confluir y alimentar así también la interpretación de un tercero, el lector-auditor, quien se sentirá tocado por esta experiencia. De ahí la dificultad para hacer a un lado la subjetividad en estos acercamientos analíticos. De ahí también, quizá, que para el caso específico de Bracho la crítica haya dado una importancia singular al cuerpo, pues es en éste (el cuerpo del sujeto tanto lector como escucha) donde la experiencia del poema también adquiere su sentido. Abordar la lectura de poesía en voz alta lleva entonces a preguntarnos acerca de los mecanismos sensibles que activan el sentido en una lectura, y cómo por su parte en la escucha confluye una serie de experiencias sonoras previas.

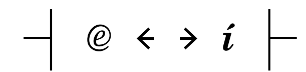
La posibilidad de contrastar varios momentos de lectura de un mismo poema se da, como ya se ha reiterado, gracias a las diversas facilidades que ahora ofrecen los medios tecnológicos, que a su vez se encuentran estrechamente vinculados al régimen mediático en el que vivimos hoy en día. Pero en ese terreno es preciso irse con cautela pues, vistos desde las materialidades sonoras, estos documentos dependen de múltiples mediaciones que están en juego para hacer posible la experiencia de escucha. Y éstas no sólo involucran el cuerpo del propio lector (aquí además autor) ni el del escucha: al ser registradas, las voces pasan en el proceso por los diversos dispositivos de grabación (empezando por el micrófono), gestionándose luego como

materiales transferidos y recodificados en esos otros cuerpos que son los soportes, con su características formales, materiales y aun técnicas y legales, que permiten su reproducción, ya sea analógica o en esa dimensión tan rica como inestable que otorga ahora el medio digital. Inestable, porque así como las grabaciones del poema de Bracho fueron apareciendo inesperadamente en esas primeras búsquedas en red, han mostrado a veces tener una vida efímera, ocurriendo que aun durante el proceso de elaboración del presente análisis algunos de los documentos se removieran con la misma sorpresa con la que fueron encontrados, imposibilitando su nueva consulta. Pero puede suceder también que ciertos materiales simplemente no puedan revisarse, al encontrarse en formatos digitales desactualizados que se van relevando de manera vertiginosa. Una condición para impulsar este tipo de estudios literarios sería entonces la de contar con archivos sonoros y audiovisuales confiables, que permitieran el acceso organizado y estable a esas fuentes, como ocurre con los sitios de archivos poéticos ya antes mencionados. Bajo estos términos sin embargo, Kate Eichhorn reconoce que aun en la idea de archivo dominan los paradigmas de nuestra cultura escritural, por lo que también ahí merecerían seguirse adecuando a especificidades y requerimientos propios de la performatividad sonora:

> Many people continue to view the poetry reading as secondary to the written or printed poem. As such, the poetry reading may represent a unique realm of repertoire. Any attempt to archive poetry in performance requires an interrogation of the poetry reading's relationship to the written and printed poem, and an interrogation of the widely held assumption that the archive is necessarily a space of writing and hence, opposed to speech and other performative acts.[87]

Varios de los acervos de poesía en su dimensión sonora consultables en red se plantean además en muchos casos como espacios abiertos al comentario e intercambio escrito, que despierta el interés sobre nuevos desarrollos analíticos de estos discursos. No obstante, se comienza a ponderar si con un exceso de información paratextual escrita se caería de nuevo en el textocentrismo, por lo cual estos espacios siguen cuestionando cuánta y qué tipo de información debe convivir con las grabaciones. No se trata por supuesto de prescindir del texto escrito, pues el acceso a los materiales se gestiona precisamente mediante etiquetas, títulos y metadata que se encuentran escritos, y sin los cuales para empezar sería imposible rastrear

[87] K. Eichhorn, *op. cit.*, pp. 186-187.



las grabaciones, pero además aparecerían como actos despojados de la debida contextualización.[88]

Otra consideración vale para la relación entre el video y el audio como archivos de naturaleza semiótica diferente, y lo que ello implica para los criterios de archivación y de estudio. Muchos de los repositorios de poesía que existen hoy en día se plantean como centrados en las grabaciones en audio, lo cual invita a preguntarse acerca de las decisiones que los llevaron a elegir este formato: en algunos casos éstas son de tipo práctico y técnico (por razones tanto de administración del espacio en un servidor, como por identidad de una colección particular que nació como colección exclusivamente sonora), mientras que en otros son más bien de orden estético (como las razones ofrecidas por Bernstein para descartar de sus archivos los materiales en video). Asimismo entran en juego, como en todo archivo, criterios lingüísticos y geopolíticos, mostrando que a la fecha dominan los acervos de grabaciones de poesía en el mundo anglófono, estando las de literatura en lengua española todavía poco representadas y sistematizadas. Y respecto a la faceta lingüística, para casos específicos como el de Bracho cuyos poemas han sido traducidos y leídos en otros idiomas, se antojarían acervos que incluyeran también estas interpretaciones de sus traductores, lo cual ampliaría el potencial de estudio de estos materiales.

Las posibilidades de trabajo con los archivos sonoros de poesía son muchas, pero presentan una dificultad que merece una última consideración: cuando en este estudio se hablaba de la voz poética y voz del poeta se veía que involucra un fenómeno literal de *embodiment*, en donde el texto encarna doblemente, tanto por los atributos físicos del artefacto llamado texto proyectados en un sonido vocal, como por el sonido propio de alguien particular que lo ha enunciado. Y si ese alguien resulta además ser el creador de la obra, nos enfrentamos a la delicada y aun problemática dimensión legal de los "derechos de autor", aspecto por el cual varios proyectos de archivo sonoro han debido limitarse. Hay quienes, como Kenneth Goldsmith, abiertamente abanderan la batalla para abrir todas las grabaciones

[88] Como parte de estas condiciones está, por ejemplo, ubicar en el marco general de una producción poética cierto poema para identificar razones para una lectura recurrente o "anacrónica" (por ejemplo, cuando la voz ya mayor de un poeta comunicara un sentido muy distinto en un poema existencial escrito en la juventud). Pero están también las circunstancias de lectura como espacios, ocasiones de la lectura, interlocutores, etcétera. Lo mismo vale para las ediciones grabadas en estudio y que pudieron haber adquirido vida propia, como señala Grubbs: "The ease of access to information through the Internet has altered the experience of listening to recordings for which historical context was previously more difficult to acquire". (D. Grubbs, *op. cit*., p. XXI). Quizá esto en el campo de las grabaciones de poesía no ha sido tan evidente, pues su circulación ha sido muy reducida, pero en caso de tratarse de figuras célebres y ampliamente reconocidas por el público, esto también se vuelve importante.

a consulta pública, sin importar los permisos legales, argumentando que la poesía es parte de los quehaceres no lucrativos y que espacios como UbuWeb dan el crédito moral y ético a los autores pero no se gestionan con fines de un enriquecimiento monetario sino cultural. La batalla no es fácil y aún no está ganada. Y cabe señalar que no se libra directamente contra los autores como Bracho, cuyos derechos se verían en juego, sino contra el aparato diseñado para proteger un patrimonio cultural y creativo, cuya circulación y valoración responde a reglas herméticas no discrecionales.

Las arcas sonoras podrán sufrir por factores técnicos, logísticos, sociales y culturales, pero siguen creciendo, y mientras esto sea así, tenemos por delante el enfrentar y resolver, uno a uno, estos retos. Pero, antes que nada, hace falta seguir afinando el oído para acercarnos a esas voces que nos llaman por su tan misteriosa como apasionante riqueza y que demandan ser todavía mejor atendidas en su amplia dimensión.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BERNSTEIN, Charles, *Attack of the Difficult Poems. Essays and Intentions*. Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 2011.

———, ed., *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1998.

BRACHO, Coral, *El ser que va a morir*. México, Joaquín Mortiz, 1982.

———, *Huellas de luz: poesía 1977-1992*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

CORTÉS HAMDAN, Samuel, "Voz y poesía de Coral Bracho", en Cinthya García Leyva, ed., *Cultura UNAM*, 1a. etapa, México, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 2010. [En línea.] <http://66.7.195.211/contenido/mostrarContenido.html.php?op=print&id=3190>. [Consulta: 25 de agosto, 2016.]

DÍAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París, Champion, 2007.

EICHORN, Kate, "Past Performance, Present Dilemma: A Poetics of Archiving Sound", en *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Winnipeg, Manitoba, University of Manitoba, 2009, vol. 1, núm. 42, pp. 183-198.

FILREIS, Al, "Notes on Paraphonotextuality", en *Amodern* [en línea.] Montreal / Ontario, Concordia University / Lakehead University, 2015, núm. 4, marzo (*The Poetry Series*). <http://amodern.net/article/paraphonotextuality/>. [Consulta: 26 de noviembre, 2016.]

FONG, Deanna, "Spoken, Word. Audio-Textual Relations in UbuWeb, PennSound and SpokenWeb", en *Amodern* [en línea.] Montreal / Ontario, Concordia University / Lakehead University, 2015, núm. 4, marzo (*The Poetry Series*). <http://amodern.net/article/spoken-word/>. [Consulta: 30 de abril, 2016.]

GONZÁLEZ GRANDÓN, Ximena, *La imaginación musical no representacional: una perspectiva corporizada y situada*. México, 2014. [Tesis]. Universidad Nacional Autónoma de México.

GRUBBS, David, *Records Ruin the Landscape*. Durham / Londres, Duke University Press, 2014.

HAYLES, N. Katherine, "Voices out of Bodies, Bodies out of Voices. Audiotape and the Production of Subjectivity", en Adelaide Morris, ed., *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997, pp. 74-96.

———, *Writing Machines*. Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press.

HUERTA, David, Presentación en *booklet*, en Coral Bracho, *Huellas de luz* [CD]. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Voz Viva).

IMBODEN, Rita Catrina, "Desde el cuerpo la poesía neobarroca de Coral Bracho", en Beatriz Mariscal y Teresa Miaja, eds., *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* vol. IV [en línea.] México, Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, 2007. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_031.pdf>. [Consulta: 25 de agosto, 2016.]

MAINGUENEAU, Dominique, "El ethos: un articulador", en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, eds., *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 131-154.

———, "Escritor e imagen de autor", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* [en línea.] Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, núm. 24, pp. 17-30. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139.>. [Consulta: 1 de marzo, 2017.]

MACARTHUR, Marit J., "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies", en *PMLA*. Nueva Yortk, Modern Language Association of America, 2016, vol. 131, núm. 1, enero, pp. 38-63.

MEIZOZ, Jérôme, "Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur", en *Argumentation et Analyse du Discours. La revue électronique du ADARR* [en línea.] Tel Aviv, Analyse du discours, argumentation, rhétorique, 2009, núm. 3. <https://aad.revues.org/667>. [Consulta: 8 de abril, 2016.]

———, *Postures littéraries. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra, Slatkine Erudition, 2007.

———, "'Écrire, c'est entrer en scène': la littérature en personne" [lección inaugural pronunciada en la Universidad de Lausanne, noviembre de 2014], en *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* [en línea.] Lieja, Universidad de Lieja, 2015, febrero. <http://contextes.revues.org/6003>. [Consulta: 8 de abril, 2016.]

MESCHONNIC, Henri, "La voix-poème comme intime extérieur", en Marie-France Castarède y Gabrielle Konopczynski, eds., *Au commencement était la voix*. Toulouse, Érès, 2005, pp. 61-67.

MIDDLETON, Peter, "The Contemporary Poetry Reading", en Charles Bernstein, ed., *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1998, pp. 262-299.

MOLINA, Mauricio, "Voz viva: variaciones de música concreta", en *Revista de la Universidad de México* [en línea.] México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, núm. 1, pp. 104-105. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/949/1952>. [Consulta: 25 de agosto, 2016.]

SHERWOOD, Kenneth, "Distanced sounding: ARLO as a tool for the analysis and visualization of versioning phenomena within poetry audio", en *Jacket2* [en línea.] Philadelphia, Kelly Writers House / University of Pennsylvania, 2015, 2 de marzo. <http://jacket2.org/commentary/distanced-sounding-arlo-tool-analysis-and-visualization-versioning-phenomena-within-poetr>. [Consulta: 26 de noviembre, 2016.]

WERSHLER, Darren y Jason Camlot, "Theses on Discerning the Reading Series", en *Amodern* [en línea.] Montreal / Ontario, Concordia University / Lakehead Univer-

sity, 2015, núm. 4, marzo (*The Poetry Series*). <http://amodern.net/article/theses-reading-series/>. [Consulta: 26 de noviembre de 2016.]

WHEELER, Lesley, *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920's to the Present*. Ithaca / Londres, Cornell University Press, 2008.

WONG, Óscar, "Violencia y desamparo, orfandad y melancolía. Coral Bracho, *Si ríe el emperador*", en *La otra. Revista de poesía, artes visuales y otras letras* [en línea.] México, Granises Servicios Editoriales y de Comunicación, 2012, núm. 58, 17 de enero. <http://www.laotrarevista.com/2012/01/coral-bracho-vista-por-oscar-wong/>. [Consulta: 26 de noviembre, 2016.]

Archivos de audio consultados

BRACHO, Coral, *Huellas de luz* [CD]. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Voz Viva).

————————, *Trazo del Tiempo* [CD]. México, Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fonoteca Nacional (Voces que dejan huellas).

————————, "Agua de bordes lúbricos", en *Periódico de Poesía* [audio tomado del CD de Voz Viva. [En línea.] <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/85-audio/audio/1788-039-audio-voz-viva-coral-bracho>. [Consulta: 26 de agosto, 2015.]

Archivos de video consultados

BRACHO, Coral (2011) en charla. Documento grabado en Monterrey, subido por un aficionado el 27 de julio de 2011. [En línea.] <https://www.youtube.com/watch?v=6hz1L1QWfjY>. [Consulta: 26 de agosto, 2015.]

Lecturas en voz alta del poema hechas por Coral Bracho

Festival Internacional de Poesía de Rosario, *Coral Bracho - 5° Festival Internacional de Poesía de Rosario* [en línea.] Rosario, Argentina, septiembre de 1997. <https://www.youtube.com/watch?v=MDLdGia20uw>. [Consulta: 8 de noviembre, 2016.]

BRACHO, Coral (2005), "Agua de bordes lúbricos", en *Poetry Translation Centre* [en línea.] Londres, octubre de 2005. <http://www.poetrytranslation.org/poems/water-of-jellyfish/original>. [Consulta: 7 de octubre, 2015.]

Temporales NYU, *KJCC Poetry Series: A celebration of verbal and visual culture in Latin America (Parte 2), Coral Bracho y Cecilia Vicuña* [en línea.] Nueva York, septiembre de 2007. <https://vimeo.com/30101093>. [Consulta: 7 de octubre, 2015.]

Dodge Poetry, *Coral Bracho reading a poem at the 2008 Dodge Poetry Festival, with Forrest Gander translating* [en línea.] Nueva Jersey, septiembre de 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=_1g3SBMaHLQ>. [Consulta: 8 de noviembre, 2016.]

Ceasevent, *IPNHK - Opening [Coral Bracho 02]* [en línea.] Hong Kong, International Poetry Nights, noviembre de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=fTXCFTOkrQw>. [Consulta: 8 de noviembre, 2009.]

Lecturas en voz alta del poema hechas por otros lectores

GARCÍA-GUERRERO, Jair, *Coral Bracho - Agua de bordes lúbricos* [en línea.] 12 de octubre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=UdvZDEmh6Z0>. [Consula: 26 de agosto, 2015.]

Khamsa Danza, *ANOCHE. Agua de bordes lúbricos, Coral Bracho* [en línea.] 31 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=eQTtzgURPbU>. [Consulta: 26 de agosto, 2015.]

Índice

Introducción
11

Tras las huellas del autor(a)

Muerte y transfiguración del autor:
una mirada a la lectura desde la teoría de los afectos
Luz Aurora Pimentel
29

Muerte y deconstrucción del autor
Gabriela García Hubard
49

Otear la comunidad desde la torre de marfil:
apuntes sobre la noción de autor como constructo inmunitario
Aina Pérez Fontdevila
69

“No soy una mujer escritora”. Sobre las mujeres,
la literatura y la teoría feminista hoy
Toril Moi
93

Casos de autor(a): Literatura, arte e histeria
en América Latina
Eleonora Cróquer Pedrón
109

De máscaras y mediaciones

Pruebas de paternidad textual: la falsificación
y la construcción del valor autoral
Ana Elena González Treviño
131

Máscaras provisionales: sobre traducción, autoría
y construcción de figuras autorales
Julia Constantino
151

Imágenes de autor y curiosidades polifónicas:
refracciones a Roland Barthes y William Carlos Williams
Irene Artigas Albarelli
167

¿Quién es la "autora" de este relato?
El caso del testimonio de Rigoberta Menchú
Mónica Quijano
189

El autor(a) en escena

"Imágenes, huellas y reflejos"
en la escritura autobiográfica de Octavio Paz
Adriana de Teresa
215

"Y en la *página* codo a codo somos mucho más que dos":
Banville y Black, multiplicidades autorales
Aurora Piñeiro
235

La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura
autoral. Un acercamiento a partir de "Agua de bordes
lúbricos" leído por Coral Bracho en viva voz
Susana González Aktories
251



Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea fue realizado por la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, se terminó de producir en junio de 2019 en Editora Seiyu de México, S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie @Schola así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Century Schoolbook en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Proelium Editorial Virtual y de Édgar Piedragil Galván.







Imagen en guardas y cubierta: Raffaello Sanzio Morghen (1758-1833), "Retrato de Giovanni Boccaccio", (*ca.* 1822). Grabado. Impresión en un papel de 22.22 cm x 16.20 cm. En esta obra se asume la participación artística de Vincenzo Gozzini (entre los siglos xviii y xix). La imagen aquí presentada está invertida sobre su eje horizontal y una de las impresiones del original puede verse en las Galerías Nacionales de Escocia, Reino Unido.



El autor es una noción moderna que desde el siglo XVIII opera como categoría indisociable de la obra literaria, ya que -encarnado en un nombre propio- se mantiene como uno de los principales criterios de referencia, selección y valoración de los textos, tal como lo demuestra su papel protagónico en las historias literarias, los programas de estudio, así como en la clasificación de acervos de bibliotecas y librerías. Pese a que en 1968 Roland Barthes declaró la muerte de éste, es evidente que esta figura imaginaria -que no hay que confundir con la persona empírica- opera plenamente en nuestros días, pues en palabras de Michel Foucault: "a todo texto de poesía o de ficción se le pregunta de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias y a partir de qué proyecto". Por lo anterior, en *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* se analizan, teórica y críticamente, diversas modalidades de la figura autoral y su repercusión en la valoración, interpretación y apropiación de los textos literarios hoy en día.

eSchola





